Un écrivain est-il un vendeur d'aspirateurs comme un autre ? » demandait le quotidien *Le Matin* (18 octobre 15).

Quelles relations la création littéraire entretient-elle avec les ocessus industriels ? Quand et comment le nom d'auteur vient-il une « marque » commerciale ? Depuis quand certains édias veulent-ils exhiber les écrivains, en privilégiant souvent s « belles gueules » ? Pourquoi des codes narratifs inspirés du néma s'imposent-ils peu à peu dans l'édition ? Et que devient, ns ce contexte, la biblio-diversité ?

À partir de documents et d'études de cas (Joël Dicker et autres), Jérôme Meizoz évalue les effets du *marketing* sur la éation littéraire actuelle.

Jérôme Meizoz est professeur associé de littérature française à université de Lausanne et écrivain. Lauréat de l'Académie suisse des ciences humaines (2005), il a publié de nombreux essais, dont *La ttérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation* latkine, 2016). Parmi ses récits, *Séismes* (Zoé, 2013) ; *Haut Val des ups* (Zoé, 2015) ; *Faire le garçon* (Zoé, 2017, Prix suisse de littérature 018) ; *Haute trahison* (La Baconnière, 2018) et *Absolument modernes !* Zoé, 2019).

ISBN 978-2-05-102861-5

Jérôme Meizoz – FAIRE L'AUTEUR EN RÉGIME NÉO-LIBÉRAL

070.5 MEI

Jérôme Meizoz

# FAIRE L'AUTEUR EN RÉGIME NÉO-LIBÉRAL

## Rudiments de marketing littéraire

BU NANTES LETTRES
D 008 745006 8

Slatkine Érudition

Jérôme Meizoz

# FAIRE L'AUTEUR EN RÉGIME NÉO-LIBÉRAL

## Rudiments de marketing littéraire

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
NANTES - LETTRES
INV. R 745006
COTE 070.5 MEI
LOC. Salle 22
N° H 875740

BU Lettres NANTES

Éditions Slatkine
GENÈVE
2020

Ouvrage publié avec le soutien culturel
du Canton du Valais et du Canton de Vaud

Le Canton du Valais encourage la culture
Der Kanton Wallis fördert Kultur

canton de vaud

Illustration de couverture :
© Chappatte, *Le Temps*, Suisse
www.chappatte.com

© 2020. Éditions Slatkine, Genève.
www.slatkine.com
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
ISBN 978-2-05-102861-5

*Flux tendu des publications, tir nourri des éditeurs.*
*Ma crainte : qu'ils se dotent bientôt de bombardiers.*
*Je songe à aménager ma cave.*

Éric Chevillard

# Avant-propos

*– Ah ! Lagaffe, ce lundi matin sera marqué d'une croix blanche : Prunelle et M. de Mesmaeker signent les contrats au salon. Pour vous, défense absolue d'aller de ce côté !*

Franquin[1]

« Un écrivain est-il un vendeur d'aspirateurs comme un autre ? » se demandait un journal[2]. Les artistes sont-ils réductibles à leur rôle commercial ? Question provocatrice qui laisse entrevoir comment évolue le statut de créateur, jadis très valorisé, dans un univers économique et médiatique qui fait du *manager* son héros culturel[3]. À l'heure où les rapports de force entre producteurs, éditeurs, critiques, auteurs et lecteurs sont en pleine transformation, il vaut la peine d'examiner les relations que la création littéraire contemporaine entretient avec les processus industriels et le marché.

Pourquoi et comment les techniques de *storytelling*, autrefois cantonnées à la littérature de genre, sont-elles

en passe de donner le ton à l'ensemble de la production littéraire, peu à peu réduite au seul genre du roman ? En quoi l'état de la chaîne du livre pèse-t-il sur l'espace des possibles littéraires ? Comment et depuis quand le nom d'auteur glisse-t-il vers le statut d'une « marque » commerciale ? Pourquoi les médias cherchent-ils à montrer les écrivains *en personne*, en privilégiant le plus souvent les « belles gueules » ?[4] Autrement dit, quand la vie littéraire est massivement surdéterminée par l'exigence commerciale et médiatique, qu'en résulte-t-il pour ceux qui tiennent la plume ?

Au centre de ce livre, une étude de cas : les discours accompagnant le succès de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* (2012) de Joël Dicker. L'aventure de ce roman, de sa parution à sa consécration par l'envolée de ses ventes et divers prix, est emblématique de la viralité médiatique qui a cours désormais dans le champ littéraire comme ailleurs. Elle donne aussi des indications sur les genres et les formes qu'un pareil dispositif tend à valoriser, alors que la plus grande partie de la production demeure dans son ombre portée. Les propos de Dicker lui-même sur son travail laissent entrevoir un rapport nouveau de l'écrivain à l'argent et au métier, plus proche de celui d'artistes contemporains (d'Andy Warhol à Jeff Koons) que des coutumes héritées du champ littéraire, une fois conquise sa relative autonomie esthétique, de Flaubert à Mallarmé. Ce changement affecte aussi bien le moment de la création que celui de la vente, l'image publique des auteurs ainsi que leur rémunération[5].





Une telle transformation des valeurs associées à la création littéraire mérite qu'on s'y arrête. Pour mieux saisir le phénomène *Harry Quebert* et plus généralement les effets de l'alignement de la littérature sur les grandes industries culturelles (cinéma, jeux vidéo et musiques actuelles), il faut ouvrir la focale. Remonter, au besoin, vers *Harry Potter* et l'histoire des grands succès de librairie. Décrire les mutations de l'édition et celles de l'univers médiatique ; observer l'image des auteurs sur une scène publique qui désormais les considère comme des « caniches de concours »[6].

Il s'agit de prendre la mesure des effets sur la création actuelle de ce que Gilles Deleuze qualifiait de « marketing littéraire » et, plus récemment, David Ruffel d'« *entertainment* littéraire »[7]. Je songe à l'énorme gâchis éditorial qui fait se côtoyer des ouvrages sans intérêt, formatés ou imités, issus de manuels de montage, et des textes parfois très réussis, invisibles ou morts-nés[8]. Mais il ne faudrait pas oublier les alternatives que lui opposent des éditeurs indépendants, soucieux de qualité ainsi que des auteurs aux exigences intactes comme François Bon ou Noëlle Revaz. Éric Chevillard décrit à sa façon le phénomène :

> « Ses livres occupaient ponctuellement la première place sur la liste des meilleures ventes. Il les savait mauvais mais ils plaisaient et sa fortune ne cessait de croître. Puis vint le grand âge, la vieillesse, et avec elle, la honte de cet indigne succès. Rongé de remords, il se voûta sur sa table de travail, imbibant ses couches

de fuyants pipis et ses pages de baveuse sincérité, et il publia un livre intitulé bravement *Autocritique*, encore plus mauvais que les autres, car on ne se refait pas, on se défait.»[9]

À l'encontre de cette vision pleine d'humour, l'objection de la jalousie a été mille fois formulée : si certains critiques s'en prennent à des ouvrages à succès, ce serait par simple ressentiment personnel ; eux aussi ne rêvent que de devenir immensément riches par leurs livres, sauf que ceux-ci ne se vendent pas… Et si le soupçon de jalousie reflétait avant tout le rapport à l'argent de ceux qui l'entretiennent ? L'argument d'Éric Chevillard, à regarder de près, s'avère plus subtil. Il n'y a aucune honte à avoir du succès, dit-il en substance, sauf si celui-ci est obtenu de manière «indigne» à partir de productions que l'auteur sait de piètre qualité, encouragées par les intérêts purement commerciaux de certains agents ou éditeurs.

Autrement dit, et ce sera le parti pris de cet essai, on distinguera tendanciellement (et peut-être caricaturalement) deux situations, excepté le cas extrême d'écritures soustraites à tout commerce : écrire *pour le marché*, s'étant aligné volontairement ou non sur ses décrets et sa demande ; écrire *dans le marché*, au sein de structures imposées, en inventant des pratiques, des imaginaires et des formes que celui-ci n'a ni prévus ni sollicités. Une fois ces deux pôles en vue, on pourra enrichir la complexité des situations concrètes. Aux lecteurs ensuite de décider en connaissance de cause.





Une réflexion sur les techniques de «marketing littéraire» présente plusieurs analogies avec les débats sur l'industrie agroalimentaire. Un gastro-entérologue de l'hôpital Saint-Louis a déclaré au journal *Le Monde*, à propos des maladies liées aux habitudes alimentaires :

«Avec l'industrialisation, nous avons sans doute perdu en qualité.»[10]

Bien des produits surgelés, sucrés ou corrigés aux additifs ont été élaborés en vue de susciter une attirance réflexe (sucres et graisses en abondance) chez les consommateurs. En outre, ils contribuent à uniformiser les goûts. Il est indéniable que ces produits ont eu jusqu'ici les faveurs d'un large public. Pourtant, il existe des aliments non-transformés à un prix comparable. Alors comment expliquer le succès des aliments ultra-transformés ? Par la publicité massive et la position de monopole des hypermarchés sur le commerce alimentaire.

Il est temps de dire brièvement d'où je parle, pour éviter au maximum les ambiguïtés et, aussi, pour relativiser mon point de vue. En tant qu'auteur d'ouvrages littéraires, je ne suis pas neutre sur ce terrain. Assurément, mon premier mouvement est une colère face à la situation que je décris. Pourtant, j'ai la chance, vivant d'un autre métier, de ne pas dépendre de la vente des livres. Je suis certes embarqué dans le marché du livre, mais je n'écris pas pour lui, selon ses attentes ou ses décrets. Pour rien au monde, je ne mettrais le doigt dans la machine éditoriale et médiatique

qui a généré la marque Joël Dicker (ou Amélie Nothomb, Éric-Emmanuel Schmitt, etc.) et se tournera bientôt vers le prochain jeune auteur prometteur qu'un habile agent lui aura désigné. Je m'efforce d'analyser ces transformations avec distance, du point de vue d'une sociologie de la célébrité commencée avec *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises* (1997) puis *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau* (2003).

Lénine a écrit jadis: «Les capitalistes sont tellement bêtes qu'ils nous vendront la corde pour les pendre.» Cédant au plaisir du bon mot et à l'enthousiasme théorique du moment, l'auteur de *Que faire?* a été un peu vite en besogne. Sans doute n'a-t-il pas eu le temps d'éprouver la plasticité extrême du capitalisme et sa capacité à intégrer les critiques qui lui sont adressées, jusqu'à créer dans leur sillage de nouveaux marchés. L'histoire récente nous a rendus plus modestes et nombreux sont les artistes qui pourraient dire aujourd'hui: «Les capitalistes sont tellement malins qu'ils nous ont vendu la corde pour nous pendre.»

Donc, le fameux lien entre la création et l'argent? Grosse difficulté en vue, car si bien des écrivains (Zola, Tchekhov ou Ramuz par exemple) évoquent abondamment les préoccupations pécuniaires dans leur correspondance privée, peu d'entre eux acceptent qu'on réfléchisse au lien entre leurs intérêts économiques, leur statut d'auteur et leurs partis pris esthétiques. La critique littéraire, elle non plus, n'ose guère s'adonner à cette réflexion obscène. Un si vieux tabou mérite pourtant examen, à la suite de Jean-Pierre





Cometti et Nathalie Quintane dans *L'Art et l'argent* (2017) ou de Christophe Hanna dans *Argent* (2018).

Telle qu'entreprise ici, l'enquête critique n'a pas pour but de caresser le milieu littéraire dans le sens du poil, ni de renvoyer à ses acteurs une image désabusée de leurs pratiques. Elle vise à décrire sans complaisance ni cruauté, mais avec un maximum de lucidité, les usages et les normes qui peu à peu s'imposent et modifient en profondeur les conceptions de la littérature héritées du siècle précédent.

Cela nous changera un peu des propos lénifiants de ceux qui, baignant dans le consumérisme roi et le culte du *feel good book*, pensent devoir livrer au public ce que le marché leur prémâche ou (cela revient souvent au même) que la paresse leur suggère.

## Notes

1 Franquin, *Lagaffe nous gâte*, réédition, Dupuis, 2019.
2 *Le Matin*, Lausanne, 18 octobre 2015.
3 Sur ces formes, voir Schönthaler, *Portrait of the Manager as a young Author. On Storytelling, Business and Literature*, 2018.
4 Clémentine Baron, «Pourquoi les écrivains sont-ils de plus en plus beaux?», *Rue89*, 26 février 2013, http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/02/26/pourquoi-les-ecrivains-sont-ils-de-plus-en-plus-beaux-240056
5 Voir Martinez, *Le Poète insupportable*, 2017.
6 L'expression revient à l'écrivain Dominique Poncet.
7 Deleuze, «Le seuil habituel de connerie monte», *Minuit*, n° 24, 1977; Ruffel, «Une littérature contextuelle», *Littérature*, n° 160, 2010, pp. 61-62.
8 Quelques passionnés, comme Éric Dussert, tentent d'inverser la tendance et de rendre sa diversité au paysage. Voir *Une forêt cachée. 156 portraits d'écrivains oubliés*, précédé d'*Une autre histoire littéraire*, 2013.
9 Chevillard, blog *L'Autofictif*, 1er septembre 2008.
10 Mathilde Gérard & Pascale Santi, «L'alimentation ultra-transformée altère notre santé», *Le Monde*, 1er juin 2019.

I

# L'exposition médiatique des écrivains

*Ma notoriété d'écrivain demeure modeste. Vous me connaissez sûrement mieux comme hardeur sous le nom de Jean Bouldefeu.*

Éric Chevillard

L'époque est propice à observer l'exposition médiatique de certains écrivains et le glissement de leur nom vers un statut de marque éditoriale et commerciale. Qu'implique le fait que les écrivains (et les artistes en général) soient invités (voire sommés) à comparaître *en personne* devant leur public ? Que fait ce spectacle généralisé à la vie littéraire ?

Le métier d'artiste dépend avant tout de la considération d'autrui : chacun y est tributaire de la renommée. En régime médiatique moderne, originalité et singularité font partie des attentes du public. Ainsi les prestations demandées aux auteurs (lectures, entretiens, séances de signature, performances, slam) peuvent être décrites comme des activités en public au cours desquelles les créateurs engagent tout

leur corps dans la diffusion de l'œuvre, au bénéfice de la chaîne du livre dans son ensemble. La question de savoir si cette tâche mérite salaire a fait l'objet d'un débat rageur, ces dernières années, entre divers acteurs du livre en Suisse romande et en France. Il faudrait distinguer notamment les activités qui allient la création à la médiation (improvisations, lectures, entretiens, ateliers) des gestes purement promotionnels (signatures). On y viendra au chapitre suivant. Tous les écrivains n'acceptent pas de gaieté de cœur cette exposition publique, estimant que la littérature libère au contraire tous ses effets dans le livre imprimé, en l'absence de l'auteur. Il n'en reste pas moins que la demande des éditeurs et un marché du livre en pleine mutation incitent les auteurs à accompagner le livre de leur présence physique.

On dispose encore de peu de travaux sur les diverses formes de déclinaison de la littérature *hors du livre*, mais la plupart impliquent directement la présence de l'auteur : les résidences d'écriture (en France, notamment, associées à des projets éducatifs et sociétaux, voulus par les collectivités publiques) et les festivals littéraires (*Petites Fugues, Banquet du Livre, Livre sur les Quais, Pérégrinations littéraires*, etc.) suscités par des associations ou des collectivités en lien avec la promotion touristique et culturelle. À tel point qu'on a pu parler d'un « tournant festivalier » de la vie littéraire[1].

### Une satire contemporaine : *L'Infini livre*

*L'Infini Livre* (2014) surprend une fois encore les lecteurs de Noëlle Revaz. Après deux ouvrages remarqués (*Rapport*





*aux bêtes* et *Efina*), la romancière a changé de décor, de style et de ton. Elle nous embarque ici dans une sorte de conte fantastique ou de récit d'anticipation, celui d'une société (future ? ou déjà présente ?) du tout-médiatique où le livre et son auteur sont devenus de purs objets décoratifs, des colifichets visuels.

Deux écrivaines présentent longuement leurs livres sur des plateaux de télévision ou lors de cocktails mondains. La visibilité et la notoriété y sont désormais les valeurs cardinales et on évite soigneusement de parler de l'univers que déploient les livres. Par contre, tout le monde commente la couverture colorée, les vêtements des écrivaines, leur famille, leur enfance. Jenna Fortuni et Joanna Fortaggi entretiennent une relation de gémellité rivale. Au cours de la fable, elles fusionnent d'ailleurs en la « superautrice » de ce club de célébrités : Joeanna Fortunaggi… Elles y côtoient Eden Fels, écrivain doté de leurres d'enfants (pareils aux chiens successifs dans *Efina*) ou le fils de Joanna dûment « pucé ». Mais aussi Ada Mutik-Chutt ou Larsen Frol, l'ami de Jenna, passionné de musique. Tout ce petit monde littéraire vit environné d'écrans comme autant de miroirs narcissiques.

Satire de la société du spectacle (on porte sur elle le regard acéré de Guy Debord), *L'Infini livre* se moque avec allégresse de la comédie du marketing régissant la vie littéraire, réduite ici aux pages indiscrètes et cruelles de *Closer* et *Voici*. Tout y est simulacre et simulation, pour reprendre les mots de Jean Baudrillard. Personne ne lit plus aucun livre ou n'attend plus de cet objet une révélation sur soi

ou le monde : dans ce monde dominé par l'injonction à l'image, il n'y a plus de *for intérieur*. Cet univers fictif a ses propres lois et son langage (*loi de la vérité ; banques d'expression ; matrice musicale ; parrainage longue-distance*). On songe à *1984* de George Orwell : la *novlangue* a tout envahi comme la mauvaise herbe et la littérature vivante étouffe non de l'interdit de dire, mais de l'obligation à le faire sur un certain mode. « Langue fasciste », aurait dit le misologue Roland Barthes, suivi sur ce point par le Pasolini des *Écrits corsaires* (1975). Comme autrefois Flaubert, Noëlle Revaz fait l'exégèse patiente des lieux communs de ce monde à venir. Elle considère l'univers médiatique de la culture avec une cruauté et un humour revigorants. Ce roman semble faire écho à des travaux critiques sur la marchandisation de la littérature, comme ceux d'Olivier Bessard-Banquy ou de Patrick Tudoret, qui notait :

> « La Sur-Télévision en vient à créer elle-même ses propres auteurs, des propres créatures pour qui être "écrivain" devient une posture dont toute littérature est prestement évacuée. »[2]

Dans ce régime de notoriété télévisuelle, le langage et la communication sont standardisés, voire détruits. Pour en rendre compte, Noëlle Revaz invente un nouveau style, à la fois mécanique (contaminé par le langage tout-médiatique), sciemment artificiel et désopilant (avec un véritable talent d'ironiste) : imparfaits narratifs, participes présents





surabondants, fausses naïvetés artistes. La langue du récit instaure une inquiétante étrangeté, drôle et pathétique à la fois. Cette création stylistique est parfaitement ajustée au propos. Elle rappelle parfois Thomas Bernhard, Kafka, Queneau, Agota Kristof, voire Jean-Marc Lovay.

Le roman de Revaz questionne encore une autre visée du commerce littéraire : produire constamment de l'original. Le marché s'élargit par segments créant des besoins toujours neufs, il impose aux créateurs de se renouveler sans cesse. Or, plus ceux-ci se diversifient sous la pression commerciale, plus les produits tendent à s'uniformiser. C'est la quadrature du cercle capitaliste. Dans le monde de l'image ne règne finalement que l'identique : l'enjeu de la différenciation devient dramatique ou carrément comique, comme l'indiquent les noms interchangeables des autrices.

Quelque chose de plus émouvant se joue en arrière-plan de cette férocité comique : cet univers est dénué de rapports humains dignes de ce nom, la sexualité heureuse en est absente, tel enfant désiré ne vient pas et le livre a le « poids » d'un prématuré de six mois. Toutefois, le déroulement de l'intrigue ménage un espoir. Au bout de l'absurde, dans le spectacle infini du livre, jaillit du nouveau. L'issue est heureuse, puisque la chair des textes revient au premier plan. Et l'on ose enfin rouvrir ces petits cercueils miraculeux :

> « Une voix fraîche et vraie disait les choses d'une façon que tout se mettait à vivre. Les mots qu'elle transportait

étaient tout de suite en trois dimensions. Une voix de ce genre parlait depuis la racine.»[3]

Dans ce roman sur l'écriture et la littérature vivantes, profond comme un puits, vigoureux et neuf, la vacuité des apparences n'est pas irrémédiable. Rythme, mots et musique n'ont pas abdiqué leurs pouvoirs.

## Visibilités et mise en scène

L'engagement corporel des écrivains dans la mise à disposition de l'œuvre se décline sous de nombreuses formes : par exemple, *Progénitures* de Pierre Guyotat a été lu en public au Centre Pompidou en 2000 avant sa parution chez Gallimard. Le livre s'accompagne d'ailleurs d'un CD afin de réaffirmer le primat de la version orale. De son côté, la romancière Brigitte Giraud décline son écriture sous trois formes : après avoir créé une « lecture dansée » avec la chorégraphe Bernadette Gaillard (*BG/BG parce que je suis une fille*), elle en élabore un roman *Avoir un corps* (2013) et prépare un spectacle musical sur le même texte avec le musicien Albin de la Simone (2014).

Ces activités où sont simultanément médiatisés texte et auteur invitent à assumer une présentation de soi qui oscille du déni à la caricature clownesque de l'après-guerre (Nimier, Céline) aux avant-gardes des années 60 (Sollers) et jusqu'à l'époque contemporaine (Beigbeder, Angot, Houellebecq). L'auteur des *Particules élémentaires* déclare ainsi :





« Établissons les choses avec clarté. [...] j'ai bavardé [à la télévision], [...] je me suis prêté avec bonne humeur au jeu des signatures et des dédicaces. Je n'ai jamais insulté un photographe. [...] De quoi me soupçonne-t-on ? J'accepte les distinctions, les honneurs, les récompenses. Je joue le jeu. Je suis normal. Écrivain normal. »[4]

Régi par les exigences de l'ère du spectacle, l'objet livre s'adjoint le corps de l'écrivain, qu'il s'agisse de performer ou simplement de promouvoir une œuvre. On parle à ce sujet de « littérature exposée » ou de « littérature contextuelle », de « littérature hors du livre »[5]. Ces pratiques sont désormais sur le devant de la scène, comme en témoigne un éditorial du *Monde des Livres*, célébrant le fait de « renouer avec une longue période de l'histoire humaine [...] où les textes écrits étaient d'abord les prétextes d'une cérémonie orale »[6].

Sur le modèle d'artistes contemporains, certains auteurs médiatisés (ou familiers des règles médiatiques) intègrent désormais leurs apparitions littéraires publiques à l'espace même de l'œuvre. C'est le cas des lectures de Christine Angot, des apparitions télévisées d'Amélie Nothomb, de Houellebecq ou de Beigbeder. La littérature s'y donne avant tout comme performance publique dans le registre de la voix et de l'image. Il faut dépasser un préjugé littéraire moderne qui identifie abusivement toute la littérature à l'écrit, en manifestant une conception étroite de celle-ci. Étudier la littérature à partir du seul objet textuel imprimé,

c'est oublier l'activité concrète qui est au principe de celle-ci. Quand un auteur performe son texte, il engage une *incarnation* : celle d'un acte énonciatif (ton, voix) et d'un effet dramatique.

La modernité médiatique donne à voir des créateurs sur la scène publique, selon des codes de présentation très stéréotypés. On peut y observer la construction singulière de l'écrivain selon des modèles parfois très anciens comme le *saint*, le *héros* ou le *martyr*. Certaines conduites, à l'origine privées (vêtements, goûts, gestes, accessoires, etc.), acquièrent ainsi une visibilité et une signification publique.

Mais le fait de médiatiser à la fois l'œuvre et son auteur n'est pas sans susciter une profonde ambivalence. Un discrédit historique pèse sur la visibilité des écrivains depuis le XIX^e^ siècle, au moment où la valeur littéraire s'est autonomisée des régimes de valeurs voisins (politique, religion, droit). Depuis cette époque, la reconnaissance visuelle par un large public est un critère de valeur assimilé au *succès* commercial, très différent, voire inverse, du *prestige* que confère la reconnaissance des pairs. Henri Michaux, par exemple, s'y est vigoureusement refusé. Ainsi écrit-il dans une lettre à Brassaï :

> « Ceux qui veulent me voir n'ont qu'à me lire, mon vrai visage est dans mes livres. »[7]

De son côté, Christian Bobin, très sollicité par la presse et l'audio-visuel à l'occasion de plusieurs parutions et d'un





*Cahier de l'Herne* qui lui est consacré pour ses 70 ans, aime à citer le poète Jean Grosjean :

> « C'est devenir une chose que d'être quelqu'un pour tout le monde. »[8]

Ces réticences rappellent que la discrétion médiatique, le retrait de la personne derrière l'œuvre, voire l'invisibilité (Blanchot, Gracq, Salinger, Pynchon) apparaissent comme des conduites capables d'accroître la réputation spécifiquement littéraire. À ce sujet, l'humour dévastateur de l'écrivain Éric Chevillard, auteur attaché aux éditions de Minuit, n'épargne personne :

> « J'ai choisi de ne pas me montrer à la télévision et de limiter au maximum mes apparitions publiques. Mes livres et ma renommée auraient grandement profité pourtant de la réclame de mon seul visage, de l'harmonie délicate et sévère de ses traits, de cette ardeur inquiète de mon regard, de la tendre ironie de mon sourire. Je n'ai pas voulu de cette facilité. »[9]

Les interventions des écrivains à la radio et la télévision ne sont pas que de simples commentaires de leurs écrits, mais constituent une extension de leur activité dont la critique gagnerait à prendre toute la mesure. Les sources sonores et visuelles documentent de manière inédite l'histoire littéraire récente. Que deviennent les auteurs dans cet espace médiatique ? Dans quels formats

et dispositifs scéniques trouvent-ils leur place ? Je prendrai trois exemples tirés des archives de la Radio-Télévision suisse romande (RTS) afin d'observer les types d'émissions littéraires où s'élaborent ces postures publiques.

## Écrivains à la radio et à la télévision : Jacques Chessex

Le premier exemple porte sur des émissions consacrées à Jacques Chessex (1934-2009). Auteur très médiatisé en Suisse comme en France, il a été souvent sollicité par la radio et la télévision, notamment au moment de sa consécration parisienne (prix Goncourt 1973 pour *L'Ogre*). Chessex participe aux émissions littéraires à divers titres : chroniqueur, écrivain interviewé, témoin. Ainsi accorde-t-il nombre d'interviews. Dans *La Librairie des ondes* du 22 avril 1982, l'écrivain et journaliste Gérard Valbert, producteur de l'émission, s'entretient avec lui de son roman *Judas le transparent* dans la rubrique « Le livre de la semaine »[10]. Dans *La Semaine littéraire* du 3 novembre 1971, le même Valbert présente *Carabas*. Face à l'auteur, et sans quitter le registre de la complicité, il le décrit comme un livre célinien, au ton nombriliste et narcissique. Chessex réagit à cette remarque en énonçant lui-même le propos critique qu'il aurait souhaité entendre. Il se dédouble d'auteur en critique autorisé : « J'aimerais bien qu'on considère aussi ce livre comme un grand moment de style. »[11] Autre rôle, celui d'acteur et de témoin d'une





époque de la littérature romande : le 19 septembre 1973, moins de deux mois avant le prix Goncourt, Chessex est interviewé, avec son ami François Nourissier, conseiller littéraire de Grasset, à propos « de la littérature romande et du roman *L'Ogre* »[12]. Les deux invités évoquent ensemble la vitalité nouvelle de la littérature romande, dans le sillage d'un intérêt médiatique pour la francophonie. Dans une émission consacrée à « Vingt ans de littérature en Suisse romande », Chessex endosse le rôle de l'écrivain consacré évoquant ses débuts littéraires. Après deux séquences consacrées respectivement aux revues romandes de l'après-guerre, puis aux éditions Bertil Galland, l'écrivain s'exprime sur « la bibliothèque de mes vingt ans »[13]. À travers ses souvenirs de lecture, il ébauche une histoire de la formation des jeunes écrivains des années 1950. La poète et journaliste Mousse Boulanger, amie de Chessex, lui fait dire combien très tôt, vers 11 ou 12 ans, il a commencé à lire de la poésie. L'écrivain ajoute : « Sans forfanterie, à vingt ans je savais *Les Fleurs du mal* à peu près par cœur. »

Jacques Chessex se trouve encore sollicité pour tenir un « Carnet de l'écrivain » dans l'émission *Empreintes*. Il dispose d'une carte blanche pour s'exprimer, lire ses propres textes ou ses réflexions sur la vie culturelle. Chessex assure à plusieurs reprises cette rubrique tenue par plusieurs auteurs romands et commune à deux émissions, *La Librairie des ondes* (entre 1979-1981) et *Empreintes* (entre 1982-1987). Un « Carnet » dure six minutes environ. L'écrivain y lit ses propres textes récemment parus, il ne

s'agit donc pas de création radiophonique. Il y présente aussi deux ouvrages récents d'auteurs français qu'il apprécie. De manière plus générale, si certains carnets s'inscrivent dans le registre du « morceau choisi », d'autres développent une réflexion métapoétique ou profitent de cet espace pour développer un propos plus polémique.

Dernier rôle attribué à l'écrivain, celui de critique et de commentateur de l'histoire littéraire. L'émission télévisée *Hôtel* programme un hommage à Flaubert, le 9 mai 1991, à l'occasion de deux essais récents que lui consacrent Jacques Chessex et Roger Kempf[14]. Arborant à l'écran une moustache flaubertienne déjà remarquée par la presse, Chessex se place dans une filiation révérencieuse à l'égard du maître. L'évocation de l'esthétique flaubertienne permet de souligner la continuité entre celle-ci et celle du romanesque chessexien. Dans les termes de Max Weber, on dira que le médiateur-passeur récolte ici une bonne partie du bénéfice cérémoniel à son profit. À ce sujet, on relève un point commun dans toutes les émissions d'« hommages » : une nette persistance du lexique religieux dans le rituel de célébration littéraire, même devenu sacerdoce laïc. Ainsi dominent les formules courantes de l'éloge funèbre. Par exemple, C. F. Ramuz, est présentifié (« nous l'aimons », « il est parmi nous ») tel un ancêtre totémique. De même l'éditeur Bertil Galland parle de la nouvelliste Corinna Bille, peu après son décès, comme d'un « ange terrestre ». Enfin, nombre d'« hommages » sont accompagnés de musique classique : un lien de connotation ou d'affinité est ainsi postulé





entre les publics de la littérature et ceux de la musique noble.

## Anne-Lise Grobéty

Le deuxième exemple que je prendrai porte sur l'aspect genré de la représentation des écrivains. Évoquons ici une émission consacrée à Anne-Lise Grobéty (1949-2010). Le genre du portrait télévisuel fournit un bon exemple de l'impact ambivalent de la médiatisation : celle-ci assure à la fois une forme de consécration mais simultanément elle impose ses codes de représentation des femmes en littérature, sans échapper aux clichés du temps. L'émission télévisuelle *La Voix au chapitre*, produite par Catherine Charbon et réalisée par Philippe Grand, propose une formule de portrait, intitulée « Trois jours avec... ». En vingt à trente minutes, ce reportage recourt massivement au genre de l'entretien. L'émission est montée à partir d'images prises sur le vif, hors studio, durant les trois jours où l'équipe de tournage a accompagné le quotidien d'un écrivain. Ainsi suit-on Alexandre Voisard dans sa librairie-papeterie, Nicolas Bouvier dans son atelier d'iconographe, Anne-Lise Grobéty dans un bistrot de Neuchâtel et Corinna Bille dans une forêt valaisanne. Sous l'œil de la caméra, les écrivains préparent un repas, rencontrent des amis ou aident leurs enfants dans leurs devoirs scolaires. Ainsi s'élaborent aussi, plus ou moins consciemment, diverses postures publiques d'auteurs invités à dévoiler une partie de leur vie. En

esquissant ainsi le portrait de l'auteur en personne ordinaire, l'émission en fait aussi des êtres accessibles, figures d'identification possibles pour les téléspectateurs. Cette approche s'accorde avec l'aspiration de la télévision – médium de masse par excellence – à offrir des contenus propres à séduire une audience large et diversifiée.

« Trois jours avec Anne-Lise Grobéty », présente une autrice découverte par le prix Georges-Nicole en 1969 avec *Pour mourir en février*, monologue douloureux d'une adolescente en crise[15]. Âgée de vingt-quatre ans, elle a publié des nouvelles et un livre pour enfants. Elle travaille alors à un deuxième roman. Membre du Parti socialiste, elle est la plus jeune députée du Grand conseil neuchâtelois. Enjouée, elle répond de manière vive et précise à treize questions en quinze minutes d'entretien. Sachant que le droit de vote des femmes n'a été obtenu en Suisse qu'en 1971, comment représente-t-on les activités et les engagements de cette jeune femme ? La voilà en promenade, en ville, mais surtout à domicile, jouant avec un enfant et un chat, écoutant de la musique classique (Schubert, *La Jeune fille et la mort*), confectionnant un gâteau et écrivant le soir : alors qu'un écrivain de sexe masculin, à cette époque, aurait été filmé dans son bureau ou devant sa bibliothèque, la jeune autrice est mise en scène devant la table de cuisine qui lui sert d'écritoire. Grobéty apparaît aussi en pleine discussion avec son mari, de culture scientifique, qui parle sans complaisance des livres de son épouse : « J'excuse un livre dans la mesure où il est utile… 95 % de la littérature,





c'est du gadget inutile », lance-t-il. Selon lui, la meilleure réussite d'Anne-Lise Grobéty, c'est encore le livre pour enfants…

Mais l'émission ne présente pas qu'un contexte de vie quotidienne, elle documente aussi le processus même de l'écriture. La romancière neuchâteloise rédige un texte lu simultanément en voix off, qui évoque divers objets visibles à l'écran. Une caméra subjective filme l'écriture en cours, par-dessus l'épaule de Grobéty, permettant aux téléspectateurs d'assister à la naissance d'un récit. L'écran devient alors une surface où se matérialise une écriture et sa graphie singulière.

La télévision, vecteur de célébrité et de reconnaissance, exerce un effet sur l'image de l'écrivain. L'émission fait d'ailleurs place à cette question quand Grobéty raconte un cauchemar récent, à dimension très genrée : plusieurs hommes la poursuivent de nuit avec des appareils photos, et, dans sa ville natale, on lui adresse des reproches : « Il paraît que tu ne salues plus personne ! » Malaise lié au succès public et à la visibilité accrue, avec à la clef une suspicion d'orgueil. En effet, pour Grobéty, la caméra n'est pas sans poser problème, car elle constitue un dispositif qui privilégie le regard d'une machine à la parole partagée, au risque de remplacer l'échange par une spectacularisation artificielle :

> « … je suis pas regardable, je suis là pour m'exprimer aussi… j'étais angoissée par cette approche que vous aviez de moi uniquement par une machine [la caméra].

> Alors il fallait que quelqu'un me dise quelque chose et que je lui dise quelque chose.»[16]

## Nicolas Bouvier

Le troisième et dernier exemple porte sur les sources audiovisuelles comme documentation de l'œuvre et questionne la présence médiatique de Nicolas Bouvier (1929-1998). Nous avons évoqué la pluralité et l'interchangeabilité des fonctions occupées par les auteurs dans les émissions littéraires. Ainsi Nicolas Bouvier collabore-t-il de manière alimentaire à diverses formules télévisées: le 28 janvier 1975, il est cobaye dans une émission médicale, *Dimensions*, consacrée au sommeil[17]: on lui implante des électrodes pour étudier son sommeil et ses rêves. Le médecin lui demande si, en tant qu'écrivain, il utilise sa propre expérience onirique... Le 9 octobre 1974, le voilà journaliste-présentateur à la télévision pour une émission jeunesse, *5 à 6 des jeunes*[18]. Il y présente l'Inde, montrant des villes sur la carte avec une baguette, comme le ferait un enseignant. En mars 1983, Bouvier commente son propre reportage, «Pacifisme», pour l'émission de politique et société *Temps présent*, consacrée aux mouvements de Berlin. Enfin, il intervient évidemment dans diverses émissions à titre d'écrivain: à la radio, il donne un «Carnet de l'écrivain» (*Empreintes*, 5 octobre 1983) ainsi qu'un entretien[19].

Venons-en à un exemple précis et, croyons-nous, assez rare. Le portrait «Trois jours avec Nicolas Bouvier» de *La Voix au chapitre*[20] mobilise un format de reportage





identique à celui de la rencontre avec Anne-Lise Grobéty, en trente-trois minutes. On y voit l'écrivain dans trois lieux significatifs: son atelier d'iconographe, la cuisine de sa maison de Cologny, en famille avec son épouse Éliane et son fils aîné, enfin son bureau d'écriture. Filmé dans son atelier, Bouvier se présente comme «photographe» et «documentaliste»-iconographe («Je suis chercheur d'images»). Pour divers éditeurs, il a réalisé l'iconographie d'ouvrages sur l'électricité, sur l'histoire de la médecine, ainsi que douze volumes consacrés à l'espionnage. Interrogé sur *L'Usage du monde*, il déclare:

> «Je ne me considère pas comme un écrivain, plutôt un voyageur qui a écrit. Pour moi, écrire est ma manière de réfléchir.»[21]

Saisi dans son bureau d'écriture, cette fois, Bouvier présente le projet de son prochain récit, une angoissante expérience vécue à Ceylan lors de son périple asiatique. Il s'agit des travaux préparatoires à ce qui deviendra *Le Poisson-scorpion* (1982, prix des Critiques). Bouvier commente les supports sur lesquels il prend les premières notes avant rédaction: plans, notes, images, documents divers et insectes dessinés. Sur l'une des planches murales de son bureau apparaît le titre du roman en préparation: «La Zone de silence». Durant un long travelling rapproché, la caméra parcourt le mur et capte des inscriptions diverses parmi lesquelles des citations de Céline, Silesius ou Paracelse, aux côtés de notes personnelles[22].

Ces écritures murales, conservées grâce aux archives de la RTS, donnent matière à une critique génétique de nature transmédiale, puisque l'émission documente une étape de la création. La différence entre la captation audiovisuelle de l'ébauche et sa conservation sous forme physique réside dans le fait que les brouillons et manuscrits restent généralement en possession privée ou confinés dans des archives où ils sont soumis à des restrictions de consultation, tandis que leur reproduction peut être diffusée en masse à la télévision, et cela avant même la publication du livre. Rien d'anodin ici, car l'émission produit littéralement sous les yeux du spectateur une œuvre qui n'a pas encore atteint son état publiable ou public. Assurément, il s'agit d'un document rare et instructif sur la genèse de l'écriture de Nicolas Bouvier. En plus de donner à lire publiquement un fragment de texte avant même son achèvement et de l'intégrer au portrait de l'auteur au travail, l'archive télévisuelle complète ici avec profit la documentation écrite.

On l'a constaté, la présence sonore et visuelle de l'écrivain génère une nouvelle «identité médiatique»[23]. S'engage dès lors tout un travail postural plus ou moins conscient, qui porte à la fois sur sa manière de parler mais aussi sur le corps, les vêtements, gestes, accessoires divers, etc. Tout cela dans un contexte fortement précontraint, d'abord par la scène spécifique du média radio/tv: ses contraintes techniques (formats, rubriques); le dispositif-décor du studio; enfin, les statuts et rôles des divers





intervenants. Mais un contexte réglé aussi, en amont, par les normes du champ politique, comme l'exigence de neutralité politique de la radio-télévision publique.

Après ce parcours d'archives, une question s'impose que l'on examinera tout au long de ce livre: le dispositif médiatique désacralise-t-il le statut d'écrivain, en l'assujettissant à un rythme médiatique distinct de celui de la création? Ou au contraire constitue-t-il une nouvelle forme de consécration en le rendant visible auprès du grand public?

## Notes

1 Rosenthal & Ruffel (dir.), *La littérature exposée (1): les écritures contemporaines hors du livre*, 2010; idem, *La littérature exposée (2)*, 2018.
2 Tudoret, *L'écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire*, 2009.
3 Revaz, *L'Infini livre*, 2014, p. 287.
4 Houellebecq, «Je suis normal. Écrivain normal.», in Ravalec (dir.), *Des nouvelles du Prix de Flore*, p. 78.
5 Rosenthal & Ruffel, *La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre*, 2010.
6 *Le Monde*, 20 juin 2014.
7 Cité dans Martens, Montier, Reverseau (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie*, p. 157.
8 Entretien avec Christian Bobin, *24 Heures*, Lausanne, 14 décembre 2019, p. 43.
9 Chevillard, blog *L'Autofictif*, 16 février 2009.
10 *La Librairie des ondes*, «Le livre de la semaine: *Judas le transparent*, de Jacques Chessex», Radio suisse romande, deuxième programme, 22 avril 1982.
11 *La Semaine littéraire*, «Interview de Jacques Chessex: À propos de son dernier livre: *Carabas*», Radio suisse romande, premier programme, 3 novembre 1971.
12 *La Semaine littéraire*, «Interview de François Nourissier et de Jacques Chessex: À propos de la littérature romande et du roman de Chessex, *L'Ogre*», Radio suisse romande, deuxième programme, 19 septembre 1973.
13 *La Librairie des ondes*, «Vingt ans de littérature en Suisse romande (2/2)», Radio suisse romande, deuxième programme, 27 octobre 1976.

14 *Hôtel*, « Le printemps Flaubert », Télévision suisse romande, 9 mai 1981.
15 *La Voix au chapitre*, « Trois jours avec Anne-Lise Grobéty », Télévision suisse romande, 21 juin 1973.
16 *Ibid.*
17 *Dimensions*, « Le sommeil », Télévision suisse romande, 28 janvier 1975.
18 *5 à 6 des jeunes*, « Bourlinguer en Inde », Télévision suisse romande, 9 octobre 1974.
19 *La Librairie des ondes*, « *L'Usage du monde*. Interview de l'écrivain Nicolas Bouvier », Radio suisse romande, deuxième programme, 27 juillet 1982.
20 *La Voix au chapitre*, « Trois jours avec Nicolas Bouvier », Télévision suisse romande, 22 septembre 1975.
21 *Ibidem.*
22 *Ibidem.*
23 Mott, *L'Identité médiatique et ses scénographies dans l'entretien à la radio*, 2011.



II

# Écrivains au travail et marché global

*Dans le wagon bondé, tous les passagers lisent Marc Levy. Mais ils ont bien l'intention de lire Proust sur l'île déserte.*

Éric Chevillard

Loin d'être anecdotique, la question de la rémunération des créateurs permet d'observer les logiques industrielles de la chaîne du livre. Dans celle-ci, les auteurs obtiennent souvent les revenus les plus bas, derrière ceux des éditeurs, diffuseurs et libraires. Et pourtant, sans les écrivains, point de « produit ». Est-il besoin de préciser aussi qu'une infime minorité des auteurs (en France comme en Suisse) réalise des ventes exceptionnelles ? La réalité du marché de la littérature avoisine celle des musiques actuelles ou du cinéma, selon une courbe dite « de Pareto » : une très faible proportion des livres atteint des très grosses ventes, tandis qu'une grande majorité se vend peu ou pas. La concurrence est donc acharnée.

Une étude récente du ministère de la Culture et du Centre national du livre (CNL) indique que 41 % des auteurs « professionnels », soit environ 8 000 personnes, gagnent moins que le SMIC. Dans cette catégorie médiane, l'auteur gagne en moyenne 1 euro par exemplaire vendu et n'est payé qu'une fois par an. Et la fragilité du marché ne suffit pas à l'expliquer : en France, le secteur du livre constitue la première industrie culturelle, avec un poids de 4,5 milliards d'euros et près de 80 000 emplois[1].

En Suisse, la fonction d'« écrivain » n'a guère de sens au registre des métiers. Un tel statut reste flou, dans la mesure où il ne dépend pas formellement d'un diplôme ou d'une formation et que les compétences techniques requises restent en général informulées. Depuis plus de dix ans, l'Institut littéraire suisse de Bienne vient changer cette donne en formant des diplômés en écriture littéraire. Hors ces nouvelles formations, est considéré comme écrivain le plus souvent celui ou celle qui a publié un texte chez un éditeur professionnel. Mais comme cette activité ne donne pas droit à un salaire, sauf quelques modestes droits d'auteur, elle échappe par là encore à la notion de métier. Restons-en pour l'instant à cette définition minimale.

## Écrire, un métier ?

Le travail reste une valeur cardinale de la vie sociale, en Suisse comme en Europe en général : pourvoyeur de pouvoir d'achat, de statut social et de reconnaissance.





Ici encore, l'écrivain est en situation complexe et fragile, car les revenus des autrices et auteurs (du moins en Suisse romande) sont le plus souvent très faibles et ne permettent pas de vivre de l'écriture. Tout au plus celle-ci a-t-elle la place d'un « second métier », comme l'ont montré les travaux de Bernard Lahire[2] puis de Gisèle Sapiro et Cécile Rabot[3]. L'investissement dans une telle activité relève alors d'une attitude vocationnelle. Situation paradoxale qui n'est pas sans créer de nombreux problèmes.

Du point de vue socio-professionnel, en Suisse, le plus urgent me semble que les acteurs de la « festivalisation » de la littérature (salons du livre, ballades littéraires, festivals, lectures publiques, etc.) soient conscients que les autrices et auteurs y exercent une activité aux exigences professionnelles au sein d'un marché potentiellement bénéficiaire. À ce titre, cette activité mérite rémunération. Il faut insister aussi sur le temps consacré à l'écriture et à la lecture, souvent méconnu des employeurs. Mais ce débat a beaucoup progressé et les campagnes d'information de l'Association des Autrices et Auteurs de Suisse (ADS) commencent à produire leurs fruits : le Salon du livre de Genève a décidé de rémunérer les participations à des tables rondes ; certaines subventions cantonales aux manifestations littéraires (en Valais, notamment) sont désormais assorties de l'obligation de rémunérer les auteurs.

Longtemps, sous l'influence d'une conception idéaliste ou romantique de l'art, on n'a pas pris en compte l'écriture et ses préparatifs comme un travail. Ce sont des sociologues

comme Howard Becker puis Pierre-Michel Menger qui ont porté leur attention sur cette dimension statutaire et professionnelle, sur les difficultés du travail artistique, en termes de revenus, de précarité, de stabilité et d'exigences[4]. Toute tentative d'assigner à l'art une fonction fait courir le risque de l'enrôler au service d'un intérêt d'État, de religion ou de clan. Je serais donc très prudent quant à donner abstraitement à la création une tâche ou un rôle supposés. Tant de propos convenus, voire creux, sont chaque jour tenus à ce sujet. Il suffit d'écouter les discours des autorités politiques à n'importe quelle remise de prix. Ce sont toujours les mêmes sornettes idéalistes (par ailleurs bienveillantes) sur l'art comme élément du vivre ensemble, lieu d'ouverture à l'autre, etc. Il me semble plus pertinent de s'intéresser aux effets concrets de la création artistique au quotidien, à la manière dont les usagers (lecteurs, etc.) se l'approprient pour changer leurs habitudes de pensée et de perception, inventer de nouveaux dispositifs de vie, de relations... Le travail artistique déploie un imaginaire radical et lance des propositions de mondes. Et il invite à prolonger ce geste de création autour de soi.

### Crise de la librairie et nouvelles formes de prescription

Pour mieux comprendre le débat sur la rémunération des auteurs, il faut retracer l'état actuel de la chaîne du livre en pleine mutation. Depuis des années, la crise de la librairie et la baisse globale des ventes de livres ont généré





chez les éditeurs une surenchère de publications : moins de ventes, mais plus de livres. C'est la logique de la pêche industrielle dans les grands fonds. La plupart des livres « tombent » très vite aux oubliettes à défaut d'être visibles ou commentés. Quelques-uns tirent les marrons du feu, pour des raisons qui ne sont pas forcément liées à la qualité de la création. C'est assez proche du marché des musiques actuelles : mort du CD, mais inflation de concerts et déplacement des contenus vers le web. L'économiste Joseph Schumpeter a jadis décrit le capitalisme comme une « destruction créative », formule ambivalente et mémorable, qu'on peut retourner comme un gant à propos de l'effrénée surenchère éditoriale devenue une véritable « création destructrice »... Donc, un marché instable et sans pitié, qui trouve toujours de nouveaux produits à bas coût, misant avant tout sur le « premier roman », sans souci d'ailleurs de la longue durée.

Dans un tel environnement, les autrices et auteurs dépendent surtout de nouveaux médiateurs, car la critique littéraire de presse et le rôle prescripteur de l'enseignement semblent en recul. Désormais, la vie d'un livre semble se jouer avec une pluralité d'intermédiaires : libraires, bibliothécaires, *booktubeurs*, réseaux sociaux, festivals, salons du livre, lectures publiques, revues et presse, etc. On assiste à une forte démocratisation des commentaires sur la littérature. On peut s'en réjouir, car elle devient une pratique accessible à la plupart et donne prise à la discussion démocratique. Mais il est aussi à

craindre que ce qui a été désigné depuis le XIX^e siècle comme « littérature », à partir d'une exigence esthétique, se redéfinisse peu à peu selon des modalités plus sensibles à la demande du marché et aux logiques de la célébrité médiatique.

C'est ici qu'intervient le débat, déjà ancien, sur « l'exception culturelle ». La France défend celle-ci dans le concert du marché international. Cela fait sourire les Américains et les Anglais. Et en effet, ce n'est pas sans poser de nombreuses difficultés et contradictions. Cela implique d'établir des listes de pratiques et d'œuvres qui bénéficieraient de ce statut. Et qui feraient de la culture une activité sans commune mesure avec les autres dimensions de l'agir humain. Pourtant, « l'exception culturelle » fait sens en tant que préservation des *biens symboliques d'intérêt public*, qui, au stade actuel du consumérisme, gagnent à être protégés des seules logiques marchandes.

La société est le fruit d'une création permanente et radicale, issue de la diversité des pratiques et des imaginaires[5]. Pour favoriser celle-ci, « l'exception culturelle » propose d'évaluer les biens symboliques à partir d'une pluralité de critères comme ceux de l'intérêt collectif, de la *common decency*, de la liberté d'information et d'expression, de la préservation patrimoniale, etc. Les subventions allouées à la culture (par exemple à la chaîne du livre), les institutions d'intérêt public (bibliothèques, universités, etc.) constituent une partie d'un tel dispositif, garantes de la possibilité d'inventer en permanence le monde commun.





**Édition et grande distribution : un tournant décisif (1980-1981)**

Le 23 octobre 1980, la cour d'appel de Paris confirme définitivement un jugement du tribunal de commerce selon lequel la brochure de quinze pages, signée de Jérôme Lindon (directeur des éditions de Minuit), *La FNAC et les livres* (1978) vendue en librairie en prix de 2 francs, est « consécutive de concurrence déloyale envers la FNAC et contient des passages constituant un dénigrement de nature à lui porter préjudice » (*Le Monde*, 24 octobre 1980). Désormais difficile à trouver, cette brochure constitue l'une des curiosités du catalogue de la maison Minuit. Prestigieux éditeur de Beckett, Simon, Duras et Robbe-Grillet, défenseur de la littérature exigeante comme élément du patrimoine à soustraire aux seuls décrets du marché, Jérôme Lindon a prononcé le 9 novembre 1978 dans la cadre de la rencontre « Perspectives du livre et de la distribution » une intervention vigoureuse contre le modèle de rabais *discount* pratiqué par la FNAC, entreprise de grande distribution fondée en 1954 dont la première librairie a ouvert à Montparnasse en 1974. L'enseigne y présente 40 000 ouvrages sur 900 mètres carrés, en libre-service, et garantit des rabais de 20 % sur le prix catalogue. Inaugurant plusieurs magasins, la FNAC devient dès 1980 la plus grande librairie de France avec dix sites différents. Dès février 1974, le cofondateur de l'enseigne s'est adressé au ministre de la Culture de l'époque, lui expliquant que

la diminution du prix du livre aurait un effet direct sur la démocratisation des pratiques de lecture. Il reproche aussi aux éditeurs et libraires de pratiquer entre eux une politique de prix défavorable aux clients. Dès 1979, avec l'arrêté Monory dérégulant le prix du livre, les pouvoirs publics renoncent à tout prix de référence conseillé par l'éditeur, pratique traditionnellement en vigueur dans les métiers du livre, et c'est au détaillant de le fixer pour chaque ouvrage. En Suisse romande, dès les années 1960, les supermarchés lancent des *discounts* sur le livre. Mise sous pression, la Société des libraires et éditeurs de la Suisse romande (SLESR, association patronale) doit réagir en testant également un prix baissé sur certains ouvrages très demandés, notamment *Le Petit Larousse* et la série des *Astérix*. En 1979, avec l'arrêté Monory et le projet d'ouverture d'une FNAC à Genève, ce rapport de force gagne en ampleur.

Deux modèles économiques s'opposent donc frontalement lors du procès qui oppose Lindon à cette enseigne: celui d'une grande surface baissant le prix des livres grâce à la vente massive d'un type d'ouvrages adaptés à ce mode de distribution et celui de la librairie indépendante, qui veut maintenir la création exigeante dite «à rotation lente», aux ventes faibles mais durables (1978, p. 3). Autrement dit, encore, le succès viral d'ouvrage très visibles contre une forme moins spectaculaire de biblio-diversité. Jérôme Lindon prétend que la FNAC, par le *discount*, ne rend pas service à la chaîne du livre, mais contribue au contraire





à faire disparaître le secteur éditorial littéraire, ce patrimoine national de longue durée, aux ventes trop faibles pour les volumes de la grande distribution. La logique grossiste de la FNAC, sous les dehors généreux du prix baissé, va causer selon l'éditeur la mort de la librairie indépendante, perdante dans cette course aux prix et aux stocks. Examinant le chiffre d'affaires de sa propre maison, il analyse l'évolution de celui-ci durant les quatre premières années de la FNAC (1974-1978) et il en conclut un «bilan entièrement négatif» (p. 12) pour un éditeur indépendant. Chiffres à l'appui, Lindon montre deux conséquences déjà perceptibles de la logique du *discount*: elle «restreint le choix des livres offerts au public» et «entraîne une augmentation de leur prix de vente» (p. 3). Et il termine par une déclaration inquiète: «Est-il encore temps d'enrayer l'épidémie qui, après les libraires, tuera les éditeurs indépendants et réduira les créateurs au silence ou à la soumission? Sans doute. Mais le voulons-nous vraiment? Je ne sais: non seulement les civilisations sont mortelles, mais il leur arrive parfois de se suicider.» (p. 12).

Avec quelques autres éditeurs indépendants, Jérôme Lindon s'engage en tant que président de l'«Association pour le prix unique du livre». La démarche est finalement couronnée de succès et le procès perdu en octobre 1980 n'est qu'une étape de cette longue controverse qui aboutit le 10 août 1981 à la loi Lang sur le prix unique du livre, fruit du jeune gouvernement socialiste. Refusant de considérer les livres comme des produits parmi d'autres, l'État

français décide alors de réguler les tarifs afin de garantir l'égalité du citoyen devant les prix, de maintenir un réseau de distribution diversifié et de soutenir la création d'ouvrages dits « difficiles ». En 2009, un rapport d'Hervé Gaymard tire un bilan positif de cette loi toujours en vigueur aujourd'hui. La FNAC, de son côté, est parvenue à imposer le modèle de la grande surface culturelle et a constamment diversifié ses produits. Payot Librairie, en Suisse romande, a peu ou prou emboîté le pas à ce modèle, en élargissant son offre depuis 2008 avec l'enseigne française Nature & Découvertes, dont les produits ne relèvent pas de la librairie. Depuis sont apparus d'autres groupes internationaux misant désormais sur la vente en ligne, qui constituent une forme inédite de concurrence pour les librairies physiques et indépendantes.

**Repères**

« La cour d'appel donne raison à la FNAC contre M. Jérôme Lindon », *Le Monde*, 24 octobre 1980, http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/10/24/la-cour-d-appel-donne-raison-a-la-fnac-contre-m-jerome-lindon-point-de-vue-un-proces-perdu_3073013_1819218.html

Chabault Vincent, « Ce que la FNAC a fait du livre. Innovations, controverses et rationalisation dans le commerce culturel français », in *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 2, printemps 2013, en ligne http://id.erudit.org/iderudit/1016745ar

Collectif, *Le prix du livre, 1981-2006 : la loi Lang*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, coll. « L'édition contemporaine », 2006.

Corajoud Carine, *La librairie, un commerce pas comme les autres ? Histoire de la librairie Payot (1877-1986)*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction du Prof. Fr. Vallotton, université de Lausanne, faculté des lettres, mai 2016, pp. 334-341.

Denis Jacques, « Payer pour vendre moins cher », *Le Monde diplomatique*, décembre 2009, p. 4, https:// www.monde-diplomatique.fr/2009/12/DENIS/18630

Gaymard Hervé, *Pour le livre. Rapport sur l'économie du livre et son avenir*, Paris, Gallimard/La Documentation française, 2009.

Lindon Jérôme, *La FNAC et les livres. Intervention dans le cadre de la rencontre « Perspectives du livre et de la distribution »*, 9 novembre 1978, Paris, Minuit, 1978.





## Notes

1 Voir la tribune adressée à la presse par Marie Sellier, présidente de la Société des Gens de lettres (SGDL), « Il faut que tous les acteurs de la chaîne du livre perçoivent un juste revenu de leur activité », *Le Monde*, 27 mars 2017. Voir aussi Charle & Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France*, t. 2, 2016.

2 Lahire, *La Condition littéraire*, 2006.

3 Sapiro & Rabot, *Profession ? Écrivain*, 2017.

4 Becker, *Les Mondes de l'art*, 1986 ; Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 2009.

5 Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, 1975.

III

# Paroles de vendeur : Joël Dicker

*Le succès désarme. La récompense est punition. Il n'y a pas d'artiste réconcilié.*
Éric Chevillard

La plupart des gens, je crois, ont encore en mémoire l'engouement du public pour *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* (2012), deuxième roman d'un jeune Genevois, Joël Dicker. La presse internationale a beaucoup commenté et même suivi de mois en mois le succès viral de ce livre. Paru en co-édition franco-suisse, l'ouvrage s'est vendu à trois millions d'exemplaires, dans soixante pays et en quarante langues[1].

De nombreux reportages et entretiens documentent cette aventure éditoriale et cherchent à expliquer les ventes exceptionnelles du roman. Ces commentaires, souvent béats, contrastent avec la sévérité des jugements portés par une partie de la critique spécialisée, notamment

*Le Monde des livres* et *Les Inrocks*. Cette ambivalence du monde littéraire à l'égard des meilleures ventes date déjà du XIX^e^ siècle. En effet, dans les champs artistiques modernes, depuis Flaubert et Manet, on célèbre le désintéressement du créateur et prône une distinction entre deux modes de légitimation, le *succès* commercial et le *prestige*, fruit du jugement des pairs. Cette polarisation des critères de reconnaissance semble actuellement remise en cause dans un écosystème littéraire en pleine métamorphose. De nos jours, les discours sur la valeur d'une œuvre articulent la littérature et le marché selon des modalités nouvelles et il vaut la peine de réfléchir aux enjeux de ces transformations.

Au roman de Joël Dicker, j'ajouterai ici des documents composés des propos de l'auteur et sur lui, formulés au sein de mondes économiques. Ainsi d'un entretien du jeune écrivain à *Bilan*, magazine financier suisse (19 septembre 2013) ; de deux campagnes publicitaires, pour Swiss et Citroën, auxquelles Dicker a contribué à l'automne 2015 ; enfin, d'un débat contradictoire suscité entre deux journalistes d'un quotidien à large audience sur la question : « Un écrivain est-il un vendeur d'aspirateurs comme un autre ? » (*Le Matin*, 18 octobre 2015). La participation de Joël Dicker, à titre de jeune écrivain médiatisé, à des campagnes publicitaires pour des groupes privés constitue un terrain d'observation pertinent pour saisir, d'une part, l'intrication entre la création et la demande entrepreneuriale et, d'autre part, le lien entre la *peopolisation* de l'actualité littéraire et les usages





marchands de la célébrité. Enfin, je prêterai une attention toute particulière à l'argumentaire de Dicker lorsqu'il est invité à s'exprimer sur sa manière d'envisager le statut d'écrivain.

## *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*

Les plus surprenants des best-sellers, remarque Eva Illouz, émanent d'auteurs quasi inconnus et accèdent rapidement « à des succès que même le programme informatique le plus ingénieux ne saurait pronostiquer »[2]. En 2005, une nouvelle de Joël Dicker, « Le Tigre », obtient le Prix international des jeunes auteurs (PIJA) et paraît à cette occasion dans une petite maison suisse, L'Hèbe. Le jeune écrivain, juriste de formation, fils d'un enseignant et d'une libraire, confie plus tard à la presse avoir écrit quatre romans refusés avant son premier opus *Les derniers jours de nos pères*, paru en co-édition franco-suisse au printemps 2012 (Prix des écrivains genevois 2010, sur manuscrit). Suit à l'automne de la même année *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, dans une même co-édition et avec le retentissement que l'on sait : prix Goncourt des Lycéens, grand prix du roman de l'Académie française, le roman fait partie de la dernière sélection du prix Goncourt 2012. En septembre 2015 paraît un troisième roman, *Le Livre des Baltimore*, mais la coédition franco-suisse a cédé le pas au seul éditeur parisien (De Fallois)[3]. Effet d'une géopolitique littéraire, encore centralisée et parisienne, mais aussi des logiques de diffusion et des difficultés de l'économie d'exportation

en Suisse. Début 2018, enfin, *La Disparition de Stephanie Mailer* reproduit quasiment la structure syntaxique du titre à succès *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*. Similarité qui n'a rien d'étonnant, puisque le processus industriel est analogue. Et qui s'est avisé, d'ailleurs, que *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* évoquait déjà, en écho, une variante adulte d'Harry Potter ? Critiques ou enthousiastes, les journalistes ont largement feuilletonnisé cet événement au long cours :

> « Alors qu'au printemps dernier [Bernard de Fallois] s'apprêtait, dit-il, à prendre le large, Joël Dicker, un jeune écrivain suisse dont il venait de coéditer le premier roman (*Les derniers jours de nos pères*) en mémoire de son ami Vladimir Dimitrijevic, le directeur de la maison lausannoise L'Âge d'homme tout juste décédé, Joël Dicker, donc, lui apporte le manuscrit de son deuxième roman.
>
> Un ouvrage de poids, 670 pages au bas mot. Bernard de Fallois le lit d'une traite, puis, enthousiaste, stoppe tout : il résilie son bail, annule ses vacances… et envoie ledit manuscrit à quelques personnages influents, Marc Fumaroli, Dominique Schnapper… Il n'y a pas d'âge pour faire le buzz.
>
> Un coup de maître ! Avant même que *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, le roman en question, ne sorte en librairie, il figure dans la première liste du jury Goncourt, publiée le 4 septembre ! En lieu et place d'Olivier Adam ou encore de Philippe Djian !





> Stupéfaction ! Seuls les rares lecteurs des *Derniers jours de nos pères*, création autour de l'armée secrète de Churchill, ont entendu parler de ce Genevois de 27 ans à la gueule d'ange. Les autres, pour en savoir plus sur ce diplômé de droit qui, adolescent, passa toutes ses vacances d'été aux États-Unis, liront son roman "américain". »[4]

Nombreux sont les articles qui saluent le succès international d'un « roman français », selon le mot de Marc Fumaroli, et s'empressent ainsi d'oublier la nationalité de l'auteur et la co-édition avec la Suisse. Ce concert mis à part, les critiques les plus récurrentes du roman mobilisent un argument commun : le succès de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* tiendrait moins à la qualité littéraire de l'ouvrage qu'à l'assimilation locale des techniques du roman américain, habileté des dialogues en moins. *Les Inrocks* commentent ainsi :

> « Mais la loi des prix est parfois impénétrable. Un parfait outsider, tel le Suisse Joël Dicker avec son insipide ersatz de polar américain, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, peut ainsi rafler le grand prix du roman de l'Académie française et se retrouver en lice pour le Goncourt. »[5]

Dans ce dossier de réception, une double dépendance est donc lisible : celle d'un auteur suisse à l'égard de l'édition parisienne et celle d'un romancier francophone à l'égard des modèles anglo-saxons.

Ce succès soudain a partie liée avec un circuit littéraire transnational dont l'accès passe par les éditeurs et prix parisiens, puis par les traductions (négociées souvent à la Foire de Francfort) et la presse internationale. Les journalistes ne se privent d'ailleurs pas de décrire le rôle de l'éditeur et les réseaux d'influence par lesquels, avant même sa parution en librairie, le roman accède à la première liste du jury Goncourt. On le devine dans tous ces propos : l'accès au statut de best-seller dépend d'une série de facteurs complexes dont le suffrage d'un large public n'est pas forcément le premier ni le plus décisif. Encore faut-il les conditions structurelles pour de tels événements éditoriaux. J'y reviens sous peu.

### Entretien au magazine *Bilan*

Quel discours le jeune auteur Dicker tient-il sur les mécanismes de ce succès, sur les dépendances qu'ils rendent visibles et sur sa conception du métier? Examinons d'abord le reportage qu'un magazine économique suisse consacre aux ventes du roman. Le 19 septembre 2013, *Bilan* présente le phénomène littéraire du moment et questionne Joël Dicker:

> «Les chiffres obtenus par *Bilan* sont inédits. Douze mois après sa parution, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* dépasse les 850 000 exemplaires vendus en français, les 330 000 en Italie et les 150 000 en Espagne. "Si on ajoute les livres étrangers, à l'heure actuelle, on en est certainement à 1,5 million", précise l'éditeur





> Bernard de Fallois, contacté par *Bilan*. "Parmi les grands succès que j'ai connus, aucun n'avait rencontré un tel engouement à l'étranger." *Entretien.*
>
> – Joël Dicker, un million et demi d'exemplaires, ça donne le vertige?
>
> – Oui, ça donne le vertige. Mais j'ai toujours le nez sur l'étape d'après. Je pense que c'est très salutaire quand on est encore jeune et que c'est la première fois – peut-être la dernière – qu'arrive un tel succès.
>
> – Où sont vos prochaines promotions?
>
> – La Pologne pour sûr, la Tchéquie et la Hongrie peut-être... 32 langues font à peu près 45 pays. S'il faut passer quatre ou cinq jours, soit une semaine ouvrable, dans chaque pays, on passe une année sur la route. Cela fait un an que le livre est paru et j'ai envie de continuer mon travail. Le grand dilemme, c'est de réussir à dire non aux éditeurs étrangers et aux journalistes.
>
> – Avez-vous retrouvé votre rythme d'écriture?
>
> – Oui, mais différemment. Des écrivains m'ont dit: ton statut a changé, tu dois faire de la promo et apprendre à écrire dans le train, dans l'avion, à gauche et à droite. J'ai réussi à prendre le pli, écrire en voyage ou à l'hôtel, me concentrer même sur un quart d'heure. J'ai des carnets dans lesquels j'écris, ce que je faisais moins avant parce que j'ai tendance à les perdre.
>
> – Allez-vous aussi changer de mode de vie, vous installer ailleurs?
>
> – Je ressens plutôt le besoin de m'isoler. En ce moment, je vis un moment charnière. En France, la rentrée littéraire

a finalement balayé *La Vérité*. Il n'est plus dans les quinze best-sellers pour la première fois depuis 49 semaines. Ça veut dire qu'enfin le vent a tourné et que je dois trouver le moyen d'avoir du temps pour moi, avec l'espoir de revenir avec un livre.

– Vous êtes devenu l'auteur suisse romand le plus vendu de tous les temps, notamment devant Jacques Chessex, Nicolas Bouvier, Ramuz... Vous arrive-t-il de vous dire "pourquoi moi"?

– Ce qui relativise, c'est que je n'arrive pas à leur cheville: ils n'ont pas simplement écrit un livre qui a marché, mais ont bâti une œuvre. Le plus important pour moi, c'est de tenter de montrer que je peux aller plus loin.

– Avec le succès viennent des inconvénients, lequel est le plus insupportable?

– C'est toujours dur de se plaindre du succès, puisque beaucoup de bonnes choses viennent avec! Le fait que votre vie ne vous appartient plus. Vous allez boire un verre avec un ami, vous pensez lui parler de soucis personnels, et à la table d'à côté deux personnes vous abordent et vous savez qu'elles vous écoutent. Il faut donner ses propres limites.

– Vous êtes devenu une marque suisse, comme Federer ou l'EPFL. Vous sentez-vous spécifiquement Suisse?

– Oui, je me sens spécifiquement Suisse, d'autant plus à l'étranger où je donne des conférences pour les représentations suisses. Tout d'un coup vient un attachement très fort: on fait partie d'une équipe qui promeut les valeurs de la Suisse à l'étranger.





– Du côté des États-Unis, où en est le projet d'adaptation au cinéma?

– Il est en stand-by depuis trois ou quatre mois: la prochaine étape sera que le livre soit disponible en anglais pour que les réalisateurs intéressés puissent vraiment se prononcer. En Angleterre et en Australie, ce sera probablement en avril 2014. Pour le marché Canada-USA, on est en train de voir ce qui va se passer.»[6]

Comment l'écrivain argumente-t-il ici? Quelle image d'auteur donne-t-il dans ce magazine économique d'orientation libérale? Il reconnaît qu'après l'énorme succès de son roman, son «statut» et son emploi du temps ont changé. Il accepte volontiers la part de «promo» à réaliser, avec les signatures, déplacements, etc., et parvient à mettre à profit les moindres espaces ou moments pour écrire («même sur un quart d'heure»). S'il envisage son activité en termes de métier, elle ne renvoie plus à l'imagerie du bureau, de la machine à écrire et de la cigarette, mais à diverses activités de représentation dans l'interstice desquelles le geste d'écrire se fraye une place quasi secondaire. La périodicité du métier est dominée par les «49 semaines» où le roman appartient à la liste des quinze best-sellers. La sortie de cette liste induit un retour au temps disponible pour écrire. Ce n'est pas l'écriture qui règle l'agenda, mais l'inverse. Précession, donc, de la temporalité économique sur celle de la création. En d'autres termes, l'auteur se résout à créer avec et pour le marché, au sein des opportunités proposées par celui-ci. Régime

*professionnel* de l'activité littéraire courant parmi les auteurs qui, depuis le XIX^e^ siècle, ont prêté leur plume à des campagnes publicitaires. Voilà donc Dicker à l'opposé du régime *vocationnel* (romantique) qui affirme la nécessité intime et impérieuse d'écrire, surgie au sein de la méditation solitaire.

Dans un tel écosystème, l'écrivain ne se formalise pas que *Bilan* le considère comme une « marque » et revendique même ce statut[7]. Les processus économiques du livre ne sont pas occultés mais décrits de manière a-critique comme un environnement naturel. Joël Dicker se montre en effet très informé et actif quant à la promotion de son roman, notamment pour les traductions et adaptations au cinéma (*Pour le marché Canada-USA, on est en train de voir ce qui va se passer*). Impliqué et soucieux, il évoque la phase de commercialisation dans le langage du marketing. Une telle aisance et une telle préoccupation à l'égard du produit économique de la création n'a d'autre exemple, de nos jours, que parmi les stars de l'art contemporain, qu'a décrites Alain Quemin[8]. En effet, le paradigme contemporain inverse le rapport traditionnellement désintéressé du créateur moderne à l'argent et, pour se différencier du modèle de l'artiste vocationnel, joue la provocation dans ce domaine. Pensons à Andy Warhol, et actuellement à Damien Hirst ou Jeff Koons, ancien trader devenu une grande fortune de l'art[9].

Conformément aux traits de caractère associés aux Suisses protestants, Dicker a le triomphe modeste et réaffirme son image de fidélité et de fiabilité. L'assurance de





son « attachement » fera d'ailleurs retour lors de la soirée promotionnelle pour Swiss. Ainsi, contrairement à d'autres écrivains romands reconnus en France, Dicker ne cherche pas à faire oublier sa nationalité, mais au contraire voue sa réussite au service des « valeurs suisses » associées à son image (précision, fiabilité, dynamisme). Ce faisant, il injecte en quelque sorte dans le champ littéraire français des valeurs « suisses » au service du marché, en plus des montres et du chocolat. En cela, Dicker se distingue radicalement d'auteurs reconnus en France comme C. F. Ramuz, Nicolas Bouvier ou Jacques Chessex qui, au contraire, ont régulièrement satirisé les valeurs helvétiques. Si les ventes de son roman dépassent celles de Ramuz, Bouvier ou Chessex, il dit n'en tirer aucune supériorité, bien au contraire. Un jugement aussi humble repose sur la prémisse selon laquelle un succès commercial n'équivaut nullement à « une œuvre ». C'est pourquoi le jeune auteur envisage son prochain livre comme une étape vers une reconnaissance d'un autre ordre que celui du seul marché, preuve à venir d'une valeur patrimoniale nouvelle, digne d'être considérée comme une « œuvre ». Comme dans le cas de Roger Federer au tennis, le rappel constant de l'humilité fait le lien entre un trait de personnalité et le sérieux discret de la « qualité suisse », label bien connu dans la sphère industrielle.

## Qu'est-ce qu'un best-seller ?

Revenons un instant sur l'histoire du best-seller comme phénomène éditorial[10]. Depuis les années 1830, la littérature

évolue dans l'orbite des industries culturelles, sur le modèle de la presse quotidienne[11]. Une partie de la production littéraire s'est alignée sur les exigences du journalisme, comme en témoigne l'immense succès du roman-feuilleton. Aux États-Unis, le best-seller désigne, depuis la toute fin du XIX^e siècle, les ouvrages qui figurent dans les listes, hebdomadaires le plus souvent, des meilleures ventes. En France, le terme ne s'est imposé qu'à la fin des années 1950, quand Robert Laffont, notamment, a créé la collection Best-sellers consacrée à la traduction de succès américains[12]. Issu du vocabulaire de la vente, le terme y reste d'usage courant[13]. En 1975, la chaîne télévisée TF1 crée un magazine animé par Christiane Collange et Jean Ferniot, *Best-seller* (17 émissions de 60 minutes, de janvier à juin) en vue d'éclairer le phénomène. Diverses personnalités sont interrogées sur la question : « Qu'est-ce qui fait le succès d'un livre ? »[14] De nos jours, la plupart des magazines professionnels comme *Livres Hebdo*, des hebdomadaires à large spectre et même la presse quotidienne (*Le Matin Dimanche*, *Le Temps*, en Suisse) proposent de telles listes, classées en général par genre.

Mais ce n'est qu'après 1945 qu'une véritable logique industrielle s'élabore, ayant pour but de maîtriser et reproduire les paramètres du succès de librairie[15]. Une distinction est maintenue dès lors entre les ouvrages de fond « à rotation lente » (classiques, usuels, genres expérimentaux, etc.) et les *best-sellers*. Si la logique industrielle est assez ancienne, quelque chose de nouveau s'observe cependant depuis les années 1980 : de tels processus se taillent





désormais la part du lion dans les choix éditoriaux, comme l'ont montré André Schiffrin dans *L'argent et les mots* (2010) et plus récemment Lionel Ruffel dans *Brouhaha* (2016). Dans une chaîne du livre frappée d'incertitude quant à la viabilité (marchande et esthétique) des nouveaux produits, la manière d'évaluer et de sélectionner les ouvrages littéraires. Autrement dit le statut des traditionnels évaluateurs (critique littéraire, université, école, prix), se trouve profondément modifié, suscitant au passage des polémiques virulentes.

Le phénomène se confirme depuis quelques années dans l'édition et la librairie : face à la crise du livre, les éditeurs répondent par une multiplication des titres et une diminution des copies. Autrement dit, on lance plus d'ouvrages sur le marché, avec un très gros pourcentage d'échecs commerciaux, en espérant, comme au feu d'artifice, l'ultime fusée qui illuminera toute la saison éditoriale. Le travail de *visibilité* autour des livres est devenu central, photos, *trailers*, influenceurs sur les réseaux sociaux, etc. Les livres s'ajustent aux exigences de la vidéosphère, calquées elles-mêmes sur des logiques industrielles qui relèguent au second plan les argumentations en termes de valeur littéraire (ou, pour être plus précis, qui redéfinissent celle-ci selon d'autres critères). En concurrence pour l'accès à des médias culturels traditionnels en continuelle décrue (notamment la presse papier), les éditeurs savent mobiliser internet et les réseaux sociaux, dont le modèle viral touche des publics hors des cercles d'habitués. Nouvelle donne.

Depuis les années 1990, les logiques néolibérales ont pénétré l'ensemble de la chaîne du livre, qui s'est concentrée à la suite de nombreuses fusions, dans quelques méga-groupes éditoriaux privés. En termes techniques, les économistes parlent d'un « oligopole à franges »[16] : en France, la montée de mastodontes éditoriaux (Hachette, Editis, Madrigall) est concomitante à « une accentuation de la best-sellerisation » (*idem*). Elle s'accompagne aussi de l'affaiblissement de la production médiane et de la marginalisation des formes expérimentales valorisées jadis par les avant-gardes. À cette évolution, nombre d'anciens défenseurs des avant-gardes, comme Philippe Sollers, ont réagi par une adaptation de leur dispositif d'écriture dans le sens d'une plus grande lisibilité. D'autres, comme Jean-Marc Lovay, n'ont fait aucune concession à ces attentes, acceptant le risque de perdre leurs lecteurs. Il est significatif, à mon sens, qu'un auteur comme Pierre Guyotat, symbole de l'avant-garde des années 1960 (*Tombeau pour cinq cent mille soldats*, 1967) obtienne en 2018 le prix Médicis pour un roman autobiographique, *Idiotie*, présenté par *Le Monde* comme « l'un [de ses] textes les plus accessibles » et désormais publié chez un éditeur de tradition commerciale, Grasset[17].

Selon l'enquête de Donnat (2018), entre 2007 et 2016, le nombre de nouveaux auteurs a augmenté de 36 %, de même que sont apparues de nombreuses petites maisons d'édition, mais on assiste à un émiettement global des ventes avec une diminution d'un tiers du nombre moyen





d'exemplaires vendus par livre. La production dit et médiane (celle d'ouvrages vendus entre 10 000 et 99 000 exemplaires, susceptibles d'assurer un revenu professionnel aux auteurs), s'est quant à elle affaissée de 15 %. Dans le même temps, la part des ventes des ouvrages à très grand succès a continué d'augmenter pour atteindre les 38 %[18].

Si les ventes de littérature générale se maintiennent globalement depuis 2007, malgré un reflux sensible de la catégorie des « forts lecteurs » et l'impact de la numérisation, c'est par un jeu de rééquilibrages internes au secteur : le recul de ventes des classiques (soit les ouvrages publiés avant le XX^e^ siècle) se trouve compensé par le succès de romans contemporains désignés comme *feel good books* et liés au secteur en expansion du « développement personnel » ou « bien-être » (*self-help*), mais aussi de genres de niche comme le « polar régional ».

**La vogue du « polar régional »**[19]

Après un long discrédit lié à sa récupération par le régime de Vichy, la littérature « régionale » connaît de grands succès, en France, portée par le réseau des six cents Maisons de la presse implantées au centre des villes de moins de 50 000 habitants et par le club France-Loisirs, qui compte deux millions d'adhérents.

Ainsi l'École de Brive (Claude Michelet, Denis Tillinac, Michel Peyramaure), ainsi nommée dans le sillage du succès du roman *Des grives aux loups* (1979) de Claude Michelet, est intimement liée à la Foire du livre de Brive-la-Gaillarde, qui attribue le prix Terre de France, dans un alliage de gastronomie et de littérature de terroir. Christian Signol, lauréat du prix des Maisons de la presse 1997, a ainsi publié une quarantaine de romans sur le Quercy et écoulé plus de trois millions d'exemplaires en format de poche depuis ses débuts en 1984. Les trois premiers volumes des « enquêtes de Bruno Courrèges », situés en Dordogne (par exemple, *Sombres vendanges*) et signés par Martin Walker aux éditions du Masque, ont été vendus à 2,5 millions d'exemplaires.

Actuellement, le « polar régional », genre hybride qui situe une intrigue policière sur la carte d'une région, jouit d'une grande faveur[20]. On en aurait plusieurs exemples en Suisse : procureur cantonal, le juge Nicolas Feuz a commencé par auto-éditer ses polars situés à Neuchâtel, avant de signer *Le Miroir des âmes* (2018) avec une maison parisienne. De son côté, inspiré de la vogue du polar nordique, Marc Voltenauer (ancien responsable des ressources humaines en entreprise) situe ses intrigues dans les préalpes vaudoises. Son site internet propose une rubrique « Découvrez les lieux » où des photos et vidéos ancrent les intrigues dans la région de Gryon. En citant des espaces connus des lecteurs, le romancier s'assure un public heureux d'y retrouver son monde





familier, à la fois transfiguré par l'intrigue et ennobli par l'objet-livre. Le procédé assure un puissant effet de reconnaissance et de fierté et stimule bien sûr les ventes par le bouche à oreille : *Le Dragon du Muveran* (2015), selon le site de l'auteur, dépasse les 50 000 exemplaires vendus. La parution de chaque ouvrage s'accompagne d'une savante promotion ainsi que d'un *packaging* calqué sur le monde du cinéma : d'entente avec son éditeur, Voltenauer a commercialisé en épicerie un triopack comprenant *Le Dragon du Muveran*, une bouteille de vin et une boîte de chocolat à l'effigie du roman. *L'Énigme de la chambre 622* (2020) de Joël Dicker, se déroule en Suisse, entre la très chic station de Verbier et la non moins chic Genève : la couverture du livre superpose les cimes blanches et le célèbre jet d'eau.

Aux grands groupes éditoriaux qui se partagent une large part du marché, s'ajoute l'émergence de nombreuses maisons d'édition de petite taille dont la survie est limitée et qui contribuent à multiplier l'offre en librairie sans pour autant parvenir à développer leurs ventes. Nombre de celles-ci tendent à se replier sur des niches thématiques ou communautaires, liées à des publics spécifiques (comme les presses universitaires, la littérature religieuse ou ésotérique, etc.). D'après les chiffres de Donnat (2018), l'immense majorité des nouvelles publications de ces petites maisons n'atteignent pas les 100 exemplaires vendus.

(Notons au passage que les co-éditeurs de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, soit L'Âge d'homme et De Fallois, n'appartiennent pas à la catégorie des mastodontes éditoriaux, d'où sans doute l'intérêt d'unir leurs forces sur deux marchés nationaux. Leurs choix illustrent bien à quel point certains secteurs de la production médiane cherchent désormais à imiter les processus de best-sellerisation.)

De là, on peut craindre une uniformisation de la production littéraire soumise à un unique modèle commercial, réglée au flair monologique de *taste-makers* (critiques et surtout agents littéraires agissant en amont de toute parution), voire bientôt par simples algorithmes. Gérard Genette décrit ainsi le dispositif :

> « Yves Michaud, philosophe de tous les savoirs, qualifie la catégorie des best-sellers, en principe purement commerciale, de "genre littéraire". Cette désignation désinvolte, et même un peu cynique, est plus pertinente qu'elle ne semble d'abord. Chacun – à commencer par les éditeurs – sait que le succès, en ce domaine, ne procède pas de recettes que l'on pourrait appliquer d'avance, ni même inférer après coup, comme les règles codifiées d'un genre classique : Umberto Eco, théoricien pourtant fertile, n'a jamais prétendu "expliquer" celui du *Nom de la rose* par quelque raison singulière, et encore moins par une loi générique. Ce que signifie pour moi l'annexion catégorielle opérée, peut-être en passant, par Michaud, c'est qu'en littérature comme ailleurs les "genres" sont souvent de constitution, et donc de





> définition, plus sociologique qu'artistique. Pour le "grand public" ici concerné, les best-sellers partagent bien un trait générique, qui n'est ni formel ni thématique, mais qui consiste tout bonnement dans leur succès. Ce trait est évidemment rétrospectif, et glorieusement incertain, comme les performances sportives, mais il n'est pas totalement aléatoire, puisqu'il suffit à l'éditeur (ou à ses agents de communication) de "faire savoir" au plus vite (mais pas *trop* vite) que des milliers, voire des millions, de lecteurs (de spectateurs, d'auditeurs…) ont aimé ce livre (ce film, ce disque…), qui figure déjà sur "toutes les listes des meilleures ventes". Les "nouveaux" lecteurs ainsi suscités savent alors parfaitement ce qu'ils achètent : le succès lui-même, en lui-même et pour lui-même. Ce n'est jamais trop cher payé. »[21]

Sous le regard ironique de Genette, le best-seller s'avère avant tout une réussite publicitaire et engage donc un cercle vertueux : tel livre attire l'acheteur parce que certains proclament par avance qu'il se vend. Et parce que d'autres rappellent qu'il s'est abondamment vendu : l'édition italienne du *Livre des Baltimore* publiée par l'éditeur La Nave di Teseo, porte ainsi en bandeau rouge la mention : *Un milione di copie in Francia*. C'est l'affaire immémoriale du désir mimétique, dans sa version consumériste. L'éditeur Bernard Grasset avait évoqué ce jeu d'anticipation dès les années 1950 en définissant la publicité littéraire comme « l'audace de proclamer acquis ce que l'on attend »[22]. Et que lit-on dans l'*incipit* de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* ? :

« Tout le monde parlait du livre [de Marcus Goldman]. » Et plus loin, ceci : « Personne ne sait qu'il est écrivain. Ce sont les autres qui le lui disent. » (p. 63). Autrement dit, les questions du succès du livre et de la reconnaissance consécutive de l'écrivain sont logées au cœur même de la fable : l'intrigue de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* est en quelque sorte construite comme la prophétie auto-réalisatrice de son succès commercial. Le roman de Dicker confronte deux écrivains, Marcus Goldman, couronné de succès pour son premier livre mais désormais en panne d'idées, et son ancien professeur, Harry Quebert, auteur d'un best-seller intitulé *L'origine du mal*, soupçonné d'avoir assassiné une jeune fille de quinze ans dont il était épris. Comme le best-seller de Quebert, l'intrigue de Dicker raconte (en abyme) le processus de marketing qui la fait connaître. Le discours sur la littérature porté par le roman relève d'ailleurs d'un même imaginaire du succès : mystique de l'inspiration ; aura érotique de l'écrivain ; célébration des pouvoirs de la littérature et des bienfaits de celle-ci dans les vies ordinaires. Version également pieuse et assez voisine dans *La Vie secrète des écrivains* (2019) de Guillaume Musso, qui met en scène un jeune auteur souvent refusé par les éditeurs, « ces gestionnaires de la littérature qui lisent les textes à travers le prisme d'un tableau Excel », et son admiration pour un aîné intègre, Nathan Fawles, retiré du monde après avoir renoncé à la littérature (ce personnage est un agrégat de Philip Roth, Elena Ferrante et Thomas Pynchon, tous rétifs à l'exigence médiatique)[23].





Dans ces deux cas, les valeurs de gratuité, centrales dans une conception autonomiste de la littérature, deviennent celles-là mêmes au nom desquelles justifier la grande production ! Dans le monde de la *com'*, on n'en est pas à un paradoxe près. Et cette profession de foi bénigne en la littérature permet aussi d'assurer la jonction entre l'enthousiasme d'un Marc Fumaroli de l'Académie française et celui des lecteurs les plus ordinaires. Une fois posé comme un interprétant universel de la vie humaine, le roman mérite d'être vendu en grandes quantités, sans être soupçonnable d'obéir aux seuls intérêts du commerce. La littérature comme réparation du monde, comme lieu du *care* et de l'attention à l'autre, n'est-ce pas là un des clichés indiscutés de notre époque ?[24]

### Les ressorts narratifs sous la loupe

Dans *The Best-seller code*, paru en 2016, Jodie Archer, ancienne éditrice de Penguin, et Matthew Jockers, chercheur au Stanford Literary Lab, ont établi l'algorithme propre aux 20 000 best-sellers des listes du *New York Times*, durant ces trente dernières années. À partir de ces données chiffrées, ils identifient cinq ressorts principaux communs à ce type d'ouvrages. Bien que ces chercheurs adoptent une posture descriptive, ils énoncent ces propriétés sur un mode normatif. En effet, après analyse informatique du corpus, les éléments dégagés ont pour eux une valeur prédictive :

1. Ces ouvrages traitent trois ou quatre thèmes prédominants sur au moins un tiers du livre. D'autres thèmes sont bienvenus, mais s'en tenir aux thèmes principaux est essentiel.
2. Parmi ces thèmes, celui de l'intime, de la chaleur humaine, de l'empathie, est le plus important. Les contextes : vie domestique, enfants, nouvelles technologies, mariage, mort et même les impôts… Le sexe est très peu présent, du moins jamais dominant.
3. Le rythme et la lecture frénétique (la tension narrative) : il s'agit de susciter des émotions, et surtout les alterner : espoir – déception – espoir. *Fifty Shades of Grey* ou *Da Vinci Code* fournissent l'exemple de cette succession de creux et de bosses émotifs qui rythment le récit.
4. Pas de formules alambiquées et de mots rares. Un style peu formel, des phrases courtes, un langage de tous les jours. Un mot aussi banal que « *thing* » apparaît six fois plus souvent dans un best-seller que dans un autre livre. (Parmi les 491 mots les plus fréquents, on trouve surtout « thing », « okay », « to do » et « very »…).
5. Des personnages actifs. Les auteurs ont constaté que des verbes comme « grab, do, think, ask, look, hold, love… » revenaient fréquemment. Dans les livres qui se vendent peu, on trouve des verbes plutôt passifs : « need, want, miss… » Agir et non pas subir. « Je pense, donc j'agis » plus que « je souhaite, donc j'attends »[25].





De même, les intrigues de ces ouvrages suivent, selon les auteurs, sept schémas généraux, traités le plus souvent en trois parties :

1. Un mouvement progressif d'une période difficile vers une période heureuse (*Blanche-Neige*).
2. Un mouvement progressif d'une période heureuse vers une période difficile (*Le Diable s'habille en Prada*).
3. Le schéma du roman initiatique, ou le parcours de la misère à la richesse (*Cendrillon*, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë).
4. La renaissance : les personnages principaux vivent un changement, une transformation (*Wolf Hall* de Hilary Mantel, *Le Fléau* de Stephen King).
5. Le voyage et le retour (*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift).
6. La quête (*Les Versets sataniques* de Salman Rushdie, *Les Corrections* de Jonathan Franzen).
7. Vaincre le monstre : un héros doit défendre quelqu'un ou quelque chose contre un danger qui le menace (*Harry Potter* de J.K. Rowling).[26]

Ces éléments ont des points communs avec le schéma narratif de Joseph Campbell (1949), postulant un « monomythe » universel en douze étapes, repris par la grande majorité des blockbusters hollywoodiens, de *Star Wars* à *Matrix* ou dans l'intrigue d'*Harry Potter*[27]. La limite d'une

telle analyse tient à son décret d'en rester à l'étude interne du récit, puisque seule l'intrigue est prise en compte. Sur un mode moins universitaire, des magazines littéraires et des manuels de formation pour auteurs offrent leur expertise. En novembre 2019, par exemple, le magazine *Lire* publie « Les dix commandements du roman *feel good* ». Il s'agit, déclare la journaliste, des « tables de la loi, généralement appliquées – mais pas systématiquement – dans les fictions qui font du bien ». Je les cite ici, sans les explications qui accompagnent chaque « commandement » :

1. Une couverture régressive aux couleurs chatoyantes l'ouvrage arborera.
2. Dans un cadre contemporain l'histoire se situera.
3. Dans l'épreuve les personnages s'accompliront.
4. Sur le sens de la vie le lecteur s'interrogera.
5. La psychologie des personnages l'auteur soignera.
6. Les valeurs familiales l'auteur honorera.
7. À un récit de vie solidaire l'ouvrage se destinera.
8. La bienveillance et la « positive attitude » le romancier encouragera.
9. L'épanouissement le héros connaîtra.
10. Des messages de développement personnel et de bien-être la fiction délivrera.[28]

Dans ces « commandements », le pastiche du style biblique autorise une double lecture : la journaliste prend-elle au





sérieux ces conseils, formulés sur le mode des ouvrages de développement personnel (*self help*), ou au contraire les parodie-t-elle ? Rien, dans le reste du dossier, ne permet de le décider formellement. Reste que les conseils sont formulés pour le lecteur et imprimés par le journal qui les annonce en une, sans doute comme un argument de vente. Cette liste de recettes du succès se veut étoffée : l'intrigue, les personnages, mais aussi les valeurs morales et l'éthique de la narration, enfin les couleurs de la couverture sont pris en compte.

Or, bien d'autres facteurs pèsent sur le parcours d'un grand succès, que j'aimerais aborder ici (l'éditeur, l'agent, la presse, la publicité, etc.). Les travaux d'Eva Illouz (2014) et du sociologue américain Michael Schudson (1989) comblent cette lacune en décrivant en détail le processus de consécration. Schudson identifie cinq facteurs expliquant le succès d'une idée qui se répand sur le mode viral :

1. L'accessibilité.
2. La force rhétorique.
3. La résonance (soit la pertinence aux yeux du public).
4. L'institutionnalisation (son inscription dans des cadres comme l'école, les examens, les bibliothèques, les forums et réseaux sociaux, etc.).
5. L'incitation à l'action (certaines idées sont directives, elles engagent à agir).

Sur le plan éditorial, Eva Illouz distingue quant à elle deux phases et deux types d'intérêt pour le best-seller :

1. Le décollage des ventes relève d'un premier public motivé. Dans le cas de *Cinquante nuances de Grey*, cela s'est d'abord passé sur internet, dans les forums, etc.
2. Une fois l'ouvrage présent dans les listes de best-sellers, émerge un second public conquis par les articles, reportages et émissions. L'achat du volume est alors motivé par une « dynamique consumériste faite d'imitation et de distinction »[29].

Ainsi décrit-elle en détail l'histoire de la diffusion de *Cinquante nuances de Grey*, que l'on résumera ainsi[30] :

1. Le roman paraît d'abord en 2009 sur des sites collectifs de fan-fiction, sous pseudonyme et par épisodes. Sa première version est influencée par les réactions des internautes (prise en compte des idées et fantasmes des lecteurs) ;
2. Dès 2010, il est édité sur le propre site de l'autrice, pour échapper aux critiques sur sa dimension sexuelle ;





3. Fin 2010, il paraît dans une petite maison d'édition australienne, The Writer's Coffee Shop, liée aux fan-fictions, dans le format e-book. La promotion est modeste, mais compensée par un intense bouche à oreille sur les réseaux sociaux : en quelques mois, on compte 250 000 ventes en format *e-book* ou *print on demand* ;
4. En mars 2012, le grand éditeur américain Random house achète les droits pour un million de dollars, et lance l'ouvrage que l'on connaît.

En examinant de près le processus de diffusion de ce roman, l'historien Jean-Yves Mollier déclare révolue l'ère de la prescription par la critique littéraire :

« L'exemple de *Fifty Shades of Grey* qui totalise aujourd'hui plus de 130 millions d'exemplaires vendus montre en effet qu'une romance érotique, d'abord publiée sur des sites de *fanfiction* [...] peut à elle seule occuper une telle place sur le marché de la littérature générale qu'elle réduit à une peau de chagrin l'espace disponible pour les autres fictions. Si l'on regarde le classement des trois meilleures ventes de livres en France en 2014, on s'aperçoit que *Merci pour ce moment* a occupé la première place, tandis que les deux premiers tomes de *Cinquante nuances de Grey* s'installaient au deuxième et troisième rang. On peut hausser les épaules et se contenter de rejeter loin de son regard

ces livres qui seront sans doute vite oubliés, mais *Girl Online* et tous ces romans auto-édités qui font les délices des clients d'Amazon sont là pour prévenir que le temps où les critiques littéraires des grandes revues et des journalistes sérieux faisaient l'opinion et dictaient une partie des achats des lecteurs est révolu. Ni *Le Monde* ni *Télérama* ni les grands hebdomadaires, et encore moins les revues papier ne sont plus capables d'orienter les achats des lecteurs, y compris cultivés, et Bernard Pivot lui-même n'aurait sans doute plus le même public si son émission phare existait encore.»[31]

Eva Illouz interprète quant à elle *Cinquante Nuances de Grey* comme une intrigue qui entre en résonance avec la structure sociologique des relations hommes-femmes aujourd'hui, dans les pays industrialisés : dans l'intrigue, la tension entre relation amoureuse investie et jeux sado-masochistes reproduit des situations d'écartèlement entre des injonctions sociales contradictoires (au mariage, à la fidélité, à la liberté, la réalisation de soi, la découverte du nouveau). À ces tensions dans les valeurs et les modes de vie, le roman propose des solutions symboliques. Ce n'est pas la première fois que le roman fait office de laboratoire pluraliste des valeurs, notamment intimes. Entre 1780 et 1860 environ, le roman européen a longuement pris en charge les paradoxes intimes résultant du passage du mariage d'intérêt au mariage d'amour (Rousseau, Austen, Goethe, Stendhal, Flaubert).





## Le «capitalisme artiste»

Revenons à l'impact de ce dispositif nommé «best-seller». Que fait le palmarès des «meilleures ventes» à l'activité littéraire en général ? Ces listes, généralisées dans la presse, sont désormais produites de manière totalement automatisée. À l'heure où, dans l'abondante production éditoriale, n'accèdent au grand public que les livres étant passés par une soigneuse préparation médiatique, le rôle de cette sélection ne peut être négligé. L'accès à une large audience dépend de plus en plus de la capacité à faire résonner dans les médias l'auto-proclamation du succès commercial. La réputation conférée par l'avis des pairs, le bouche à oreille du milieu culturel, la recommandation des revues spécialisées, tout cela, qui constituait la logique d'autonomie (et parfois de clôture sur soi) des pratiques littéraires, se voit concurrencé par des méthodes de communication issues directement de modèles du marketing industriel. Dès lors que le palmarès des «meilleures ventes» fonctionne comme critère de classement (le *top 50* en musique pop) et indicateur médiatique, le succès commercial apparaît comme un fait objectif, indépassable, pour tout dire non argumentable. Interroger ce critère, c'est prendre le risque d'être perçu comme élitiste ou arriéré.

Ces métamorphoses de la production et de l'évaluation de la littérature s'inscrivent dans le cadre plus large d'un «capitalisme artiste» que Gilles Lipovetsky et

Jean Serroy datent justement de la fin des années 1980. Il s'agit d'un

> « système qui produit à grande échelle des biens et des services à finalité commerciale mais chargés d'une composante esthétique-émotionnelle, qui utilise la créativité artistique en vue de la stimulation de la consommation marchande et du divertissement de masse. »[32]

Selon eux, l'art aurait renoncé peu à peu à son autonomie esthétique, si précieuse durant les deux siècles précédents : il se trouve dès lors intimement associé au système commercial du divertissement (*entertainment*). Le terme d'« économie créative », désignant le rôle auxiliaire de l'offre artistique dans des secteurs économiques comme le tourisme ou l'urbanisme, par exemple, s'est peu à peu imposé. Les industriels intègrent ainsi l'art comme créateur de désir dans un marché difficile, notamment au sein d'une « économie de l'enrichissement » fondée sur le luxe, dont Luc Boltanski et Arnaud Esquerre[33] décrivent le développement actuel. Les sphères artistique, économique et financière s'interpénètrent de sorte qu'il devient peu aisé de différencier l'art industriel de l'art pour l'art, le succès commercial du prestige symbolique, les effets de mode des innovations. Dans ce contexte, le prestige accordé autrefois à des œuvres jugées « grandes » selon les critères des pairs n'a plus guère de poids dans la vie





publique. Rémi Rieffel le constatait déjà il y a plus d'une décennie :

> « [Il] est incontestable que les médiateurs et les marchands (les journalistes et les financiers) ont à l'heure actuelle davantage de poids sur la vie culturelle que les mandarins (les savants, les écrivains et les artistes), et que la balance entre ces deux mondes semble pour le moins inégale. »[34]

Rieffel ajoutait que la montée des logiques commerciales allait accentuer la personnalisation et la *peopolisation* de l'édition et de la presse culturelle. La mise en valeur de la personne plus que de l'œuvre vise en effet à élargir les publics. Ainsi, les formes contemporaines de la célébrité médiatique

> « inverse[nt] l'ordre habituel des grandeurs puisque le plan de la vie publique est privilégié au détriment de la vie littéraire et de la création proprement dite. Les médias attirent en effet l'attention non sur des œuvres mais sur des ouvrages ponctuels, restreints dans leur diffusion à la temporalité de l'activité éditoriale immédiate. »[35]

Après ces considérations sur les mutations de l'édition, il est temps d'en venir aux campagnes publicitaires auxquelles a participé Joël Dicker dans le sillage du phénomène éditorial qui l'a fait connaître. Mais auparavant, un

bref rappel sur les relations entre les écrivains et la publicité sera bienvenu, pour échapper à l'illusion de la nouveauté.

## Écrivains et publicitaires

Dès le mitan du XIX^e siècle, des écrivains ont participé à des campagnes de réclame pour divers produits. Myriam Boucharenc nomme « écrivains publicitaires » les plumes salariées par une entreprise pour produire des slogans ou des textes utilisés au cours de sa campagne[36]. George Sand (pour l'Eau parfumée), Victor Hugo (pour l'Encre Triple Noir), François Coppée, Jules Verne ou Zola ont prêté leur plume et leur nom. Murger et Banville, quant à eux, ont œuvré quelquefois comme rédacteurs publicitaires, pour des raisons alimentaires et sous couvert d'anonymat. Car la « réclame », souvent associée au charlatanisme, n'a pas bonne réputation à la fin du siècle. Durant l'entre-deux-guerres, la publicité acquiert ses lettres de noblesse, notamment par l'écho qui lui est fait lors de l'Exposition internationale de Paris en 1937. Romancier en vue chez Gallimard, André Beucler y lance la collection « Les Rois d'un jour » en vue, explique Boucharenc,

> « d'associer un texte d'auteur à une grande entreprise emblématique dans son secteur d'activité. C'est ainsi que parurent *Le printemps* de Mac Orlan, *Wagons-lits* par Joseph Kessel, *La flèche d'Orient* par Paul Morand pour Gnome et Rhône. »[37]





Plus tard, Colette (pour Perrier ou Lanvin), Françoise Sagan (pour la marque automobile SIMCA dont elle écrit le slogan : « Entrez dans l'Aronde ! »), Jean Cocteau (posant dans *Paris-Match* pour les téléviseurs Ribet-Desjardins), Anouilh, Claudel ou Giono font de même pour des bijoux, des huiles, des pâtes ou des vêtements, non sans susciter d'âpres débats :

> « Pareille contribution de la culture lettrée au langage commercial devient un thème d'actualité et fait doublement dilemme. "Un écrivain s'amoindrit-il en signant de son nom un texte de publicité ?" ; "Ne seriez-vous pas disposé à accueillir pour la propagande commerciale la collaboration d'écrivains ?", interroge Paul Reboux dans la grande enquête qu'il lance en 1927 pour *Paris-Soir*. Parmi les "gendelettres", la polémique oppose les écrivains soucieux de prendre le train de la médiatisation des œuvres d'art aux défenseurs des Belles-Lettres atterrés par cet indécent déploiement de "littérature appliquée", selon l'étiquette lancée par Cendrars. »[38]

À partir des années 1960, le rapport de forces lisible dans l'enquête de Paul Reboux semble tourner en faveur des réserves : la plupart des écrivains envisagent la publicité d'un œil critique et évitent d'y associer leur nom. Les marques privilégient aussi des individus à visibilité plus élevée : vedettes de la chanson, du sport, mannequins ou stars de cinéma. Ce n'est qu'au tournant des années 2000,

précise Boucharenc, que des marques de luxe, le plus souvent, réinvestissent la publicité littéraire, comme en témoignent les ouvrages co-édités par Gallimard et les marques Dior et Louis Vuitton. Citons par exemple *La Malle* (2013) avec des nouvelles de David Foenkinos, Virginie Despentes, Yann Moix. En 2017, associant le prestige littéraire à la consommation de luxe, tous deux définis par la rareté et la distinction, Gallimard réitère l'expérience avec le recueil *Lady nouvelles*, associant des écrivains à un sac à main Dior. Parmi les auteurs, Cécile Guilbert, Camille Laurens, Éric Reinhardt. C'est dans un tel contexte que Joël Dicker accepte de participer à deux campagnes publicitaires.

### Campagne pour *Swiss* (2015)

La compagnie aérienne Swiss a sollicité l'écrivain pour sa campagne de publicité de l'automne 2015. Le 8 octobre, Dicker pose aux commandes d'un Airbus A320 et fait l'éloge de Swiss, en compagnie du chanteur pop Bastian Baker. Le quotidien à large audience *Le Matin* du 18 octobre 2015 affiche en manchette :

> « Joël Dicker. Il écrit ses romans à 10 000 mètres d'altitude »

Lors de la soirée promotionnelle consacrée au *Livre des Baltimore* dans le hangar de maintenance Swiss, à l'aéroport de Genève, la compagnie aérienne et Payot Librairie ont





annoncé une récompense pour les 1 000 premiers acheteurs du livre. À cette occasion, Joël Dicker a déclaré :

> « Mon grand bonheur dans la vie est de pouvoir jeter des ponts entre des mondes divers qui me passionnent. Ma passion pour l'aviation n'est plus un secret, de même que les liens particuliers qui m'attachent au monde des livres et de la librairie. L'idée d'avoir un projet qui lierait ces deux mondes m'a immédiatement plu : associer la parution de mon livre avec Swiss et Payot est un moyen de partager, me révéler davantage à mes lecteurs et affirmer mon attachement à la Suisse romande. J'espère que cette association permettra à des lecteurs de s'envoler aussi bien depuis leur salon que depuis l'aéroport de Cointrin et d'explorer de nouveaux horizons. Volez, lisez, rêvez ! »[39]

Relevons d'abord que l'implication d'une compagnie aérienne dans la promotion d'un roman n'est pas, en Suisse du moins, monnaie courante. À ma connaissance, c'est une première. En outre, la collaboration d'une chaîne de librairies (Payot) et de Swiss apparaît aussi comme inédite. Le propos de l'écrivain vedette consiste à expliquer et justifier ce partenariat original. Pour établir un lien entre la librairie et l'aviation de ligne, Dicker rappelle régulièrement dans la presse que les traductions de son livre lui ont permis de voyager dans le monde entier. S'il n'évoque pas les intérêts commerciaux communs, ni le contrat publicitaire, le jeune écrivain mobilise par contre

un imaginaire positif, au moyen d'un lexique de la passion et du partage (*me passionnent; ma passion*). Il réaffirme aussi la sincérité de son « attachement » tant à la littérature qu'à la Suisse (*qui m'attachent; mon attachement*). Autrement dit, l'image d'auteur arborée ici rattache le caractère vocationnel de cet engagement à la générosité et la fidélité de l'homme. Par son statut, l'écrivain a le pouvoir de « jeter des ponts » entre les mondes et les gens, comme le lui permet sa jeunesse nomade et enthousiaste. Autant de traits de personnalité qu'il révèle ainsi « davantage à [ses] lecteurs ». Dans le même sens, l'usage omniprésent de la première personne dans les propos du jeune auteur mérite commentaire : il fait voir combien l'argument de vente concerne moins le produit que l'écrivain starifié. Créative, personnalisée et rassembleuse, ainsi se présente l'activité ambassadrice de l'écrivain dans le scénario publicitaire.

### Campagne pour *Citroën* (2015)

L'entreprise Citroën présente sa campagne promotionnelle sur le site officiel de la marque, le 6 novembre 2015 :

> « Alors que Nouvelle DS 4 et DS 4 Crossback arrivent dans les showrooms de la Marque, DS AUTOMOBILES lance la campagne publicitaire de ses deux dernières créations : "The DS Writer"*.
>
> Réalisée avec l'agence PUBLICIS La Maison, celle-ci exprime une fois de plus l'esprit d'avant-garde de la





> Marque notamment au travers de son nouvel ambassadeur Joël Dicker – auteur du best-seller *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* – et de son rôle majeur dans le dispositif digital inédit mis en place. Ce dernier se concrétise par la diffusion d'une web-série composée de cinq épisodes et d'une nouvelle exclusive rédigée, pour DS, par Joël Dicker, laquelle sera éditée et offerte uniquement aux personnes qui essaieront Nouvelle DS 4 ou DS 4 Crossback. Pour tout savoir et vivre une expérience digitale riche de suspense, rendez-vous sur : www.nouvelleDS4.fr
>
> Quelques semaines après leurs premières apparitions au Salon automobile de Francfort, Nouvelle DS 4 et DS 4 Crossback se dévoilent désormais en concession et au travers de la campagne publicitaire "The DS Writer" lancée aujourd'hui en France.
>
> Pour incarner cette campagne et devenir l'ambassadeur de Nouvelle DS 4 et DS 4 Crossback, c'est Joël Dicker, l'auteur du best-seller *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, qui a été retenu. Ainsi il devient, aux côtés de Nouvelle DS 4, l'acteur majeur d'une web-série aux allures de thriller.
>
> Composée de cinq épisodes, elle raconte l'histoire de Joël Dicker qui face à l'angoisse de la page blanche décide de partir au volant de sa Nouvelle DS 4 pour trouver l'inspiration. Un voyage empreint d'évasion qui débute à Paris pour s'aventurer dans la Forêt Noire en Allemagne. Au travers de ces épisodes, le processus créatif suivi par Joël Dicker pour écrire sa prochaine

histoire est décrypté et mis en image. La nouvelle DS 4 y joue un rôle important car tout au long de ce périple, l'écrivain profite des dernières innovations qu'offre cette voiture, dont la fonction Apple CarPlay™ qui lui permet de noter en toute sécurité et en continuant de rouler les idées qui lui viennent à l'esprit. Ces idées, seuls les lecteurs de la nouvelle intitulée "Pour les Initiés uniquement" les retrouveront.

En effet, dans le cadre de son association avec DS AUTOMOBILES, Joël Dicker a écrit, pour la Marque, cette nouvelle exclusive. Si chaque chapitre pourra être consulté en ligne au fur et à mesure de la diffusion des épisodes de la web-série, la version éditée sera quant à elle uniquement offerte aux personnes qui essaieront Nouvelle DS 4 ou DS 4 Crossback.»[40]

L'image classique et prestigieuse de la littérature se voit convoquée dans une «économie de l'enrichissement» qui associe aux produits des récits culturels destinés à leur conférer plus de prestige[41]. Mais la prestation de l'écrivain pour la campagne «The DS Writer» de Citroën est de nature très différente de celle demandée par Swiss. En termes d'image et de création, l'implication de l'écrivain y est plus forte. Deux activités s'y interpénètrent: d'abord, Dicker joue son propre rôle dans une web-série «aux allures de thriller» en cinq épisodes; ensuite, l'écrivain a rédigé une nouvelle intitulée *Pour les Initiés uniquement.* Comme l'indique son titre, elle sera délivrée «uniquement aux personnes qui essaieront Nouvelle DS 4 ou DS 4





Crossback». Écrite sur commande, à partir d'un ensemble de motifs contraints par le scénario publicitaire, la nouvelle voit sa propre genèse thématisée dans la web-série. Dans ce dispositif, l'amorce cinématographique prime, puisque la fiction donne lieu au texte littéraire qui finit par rejoindre l'univers du client de Citroën. Autrement dit, la promesse de la web-série, à savoir la création sous nos yeux d'un texte littéraire original, se réalise au moment même où le client accède au véhicule désiré. Encastrée dans l'imaginaire consumériste, la fable imaginée par Dicker devient le support narratif qui rend désirable une voiture conduite par une célébrité. Suprême réconciliation, la capacité de *piloter* (seul point commun avec la publicité Swiss, mais combien chargé de sens) n'entre plus en contradiction avec le recul méditatif de l'écrivain vocationnel, bien au contraire.

Le *storytelling* consiste ici à mettre en scène le «processus créatif» lui-même. Comme dans les clichés courants au cinéma, l'écrivain doit affronter «l'angoisse de la page blanche». Toutefois, il ne le fait pas dans le silence de son bureau, comme le voudrait l'iconographie traditionnelle, mais bien dans l'acte de piloter un engin, voiture ou avion. L'invention littéraire apparaît dès lors comme un pur processus mental, pouvant être accompli à temps perdu, en quelque sorte, pendant une autre activité machinale. L'écrivain ne perd pas son temps: il part à l'aventure, voyage et découvre le vaste monde. Il ne ressemble en rien aux auteurs de cabinet, intellectuels vivant hors du monde. Et cet agenda organisé sur le

mode épique libère magiquement le temps de la création, grâce à la technologie Citroën.

Remarquons enfin que le dispositif publicitaire investit Joël Dicker d'un rôle similaire au discours tenu dans *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*. Dans les deux cas, il s'agit de mettre une idée *fantasmée* de l'écrivain et de ses créations au service du marché, qu'il s'agisse du livre lui-même ou d'une voiture.

## Notes

1 Parmi ses écrits : « Le Tigre », Fribourg, L'Hèbe, 2005, réédition illustrée chez De Fallois, 2019 ; *Les derniers jours de nos pères*, Paris/Lausanne, De Fallois/L'Âge d'homme, 2012 ; *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, De Fallois/L'Âge d'homme, 2012 ; *Le Livre des Baltimore*, Paris, De Fallois, 2015 ; *La Disparition de Stephanie Mailer*, De Fallois, 2018 ; *L'Énigme de la chambre 622*, De Fallois, 2020.

2 Illouz, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, 2014, p. 26.

3 *Le Livre des Baltimore* (2015) a fait l'objet d'une presse abondante mais dans l'ensemble plus sévère, notamment quant à sa qualité littéraire. Voir, par exemple, Éric Chevillard, « Le Club des Cinq en Amérique », *Le Monde*, 2 octobre 2015.

4 Marianne Payot, *L'Express*, 19 septembre 2012.

5 Élisabeth Philippe, *Les Inrocks*, 7 novembre 2012.

6 *Bilan*, 19 septembre 2013.

7 Voir notre chapitre « Soi-même comme une marque », *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, 2016, p. 75-76.

8 Quemin, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, 2013 ; Heinich, « Le romancier-à-succès », *Être écrivain. Création et identité*, pp. 30-34 ; *De la visibilité*, 2012 ; Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, 2014 ; Klapisch-Zuber, *Se faire un nom. Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*, 2019.

9 Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, 2014, p. 78-79.

10 Je me réfère ici aux travaux de Bessard-Banquy, *L'industrie des lettres*, 2012 et *La fabrique du livre. L'édition littéraire au XX^e siècle*, 2016. Voir aussi Olivier Rouvillois, *Une histoire des best-sellers*, 2011.

11 Vaillant, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires*, 2011, p. 21-33. Sur la logique des prix littéraires, voir Ducas, « Prix littéraires et aléas de





l'aura auctoriale : l'écrivain plébiscité ou "publicité" ? », in Guellec & Hache (dir.), *Littérature & publicité de Balzac à Beigbeder*, pp. 357-365.

12 Saint-Jacques, « Best-seller », in Aron, Saint-Jacques, Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 48.

13 Klein, *No logo. La tyrannie des marques*, 2001.

14 « Catalogue des collections littéraires à la télévision française », dans *Littérature et télévision*, *Cinémaction*, n° 79, 1996, p. 221-231.

15 Illouz, *op. cit.*, p. 7-66.

16 Donnat, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », 2018, pp. 10-17.

17 « Le Prix Médicis décerné à Pierre Guyotat pour *Idiotie* », *Le Monde*, 6 novembre 2018.

18 Macha Séry, « Des livres par-dessus le marché », *Le Monde*, 9 novembre 2018.

19 Clara Bamberger, « Ces best-sellers de nos régions », *Le Monde*, 28 avril 2017.

20 Sur ce phénomène, massif en France comme en Suisse, voir Frédéric Mounier, « Le polar régional détrône le roman de terroir », *Le Monde*, 24 mars 2015.

21 Genette, *Bardadrac*, 2006, p. 187-188.

22 Bernard Grasset, *Paris-Presse*, 6 août 1951, cité dans Assouline, *Gaston Gallimard*, 1984.

23 Mondot, « Mussologie », *Le Matricule des anges*, mai 2019, p. 50.

24 À ce sujet, Gefen reste ambigu dans *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, 2017.

25 Archer & Jockers, *The Best-seller Code. Anatomy of the blockbuster novel*, 2016.

26 *Ibidem*.

27 Richard Mèmeteau, *Pop culture*, 2014. Je dois cette référence à Denis St-Amand.

28 Marie Lechevalier, « Les dix commandements du roman *feel good* », *Lire*, novembre 2019, p. 43.

29 Illouz, *op. cit.*, p. 36.

30 Illouz, *op. cit.*, pp. 36-40.

31 Mollier, « Des *Méditations* de Lamartine à *Girl Online*, ou comment fabriquer un succès littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2017, p. 845.

32 Lipovetsky & Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, 2013, p. 67.

33 Boltanski & Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, 2017.

34 Rieffel, *Que sont les médias ?*, 2005, p. 328.

35 *Ibidem*, p. 334.

36 Boucharenc, « Les écrivains publicitaires », en ligne http://littepub.net/vitrine-anr-littepub/ecrivains-pub/ecrivains-pub.html. Plusieurs informations tirées de cette partie proviennent du site LittéPub qui regroupe des ressources à ce sujet.

37 *Ibid.*

[38] Boucharenc, «La publicité d'auteur et les grandes signatures», en ligne http://littepub.net/vitrine-anr-littepub/ecrivains-pub/pub-auteur/pub-auteur.html.
[39] Machalova, «Joël Dicker s'improvise pilote d'avion», *Trajectoire*, 8 octobre 2015, http://trajectoire.ch/joel-dicker-simprovise-pilote-davion/
[40] http://www.citroen.fr/univers-citroen/evenements-actualites/nouvelle-ds-4-et-ds-4-crossback-joel-dicker-au-coeur-de-la-campagne-publicitaire-the-ds-writer.html, 6 novembre 2015.
[41] Boltanski & Esquerre, *Enrichissement*, 2017.



IV

# Faire lire ou faire vendre?

*Rendre au livre une grande qualité qui lui manque parfois: un moment de plaisir. Un livre long, mais qui se lise vite parce qu'on ne veut pas s'en détacher. [...] L'envie d'écrire pour les lecteurs exigeants comme pour les lecteurs hésitants. [...] L'envie de faire l'effort d'aller vers les lecteurs: l'envie de donner envie.*
Joël Dicker[1]

Quand Joël Dicker est interrogé sur le succès de son roman, trois arguments principaux structurent l'ensemble de ses réponses: premièrement, il opère une distinction entre une littérature comme «exercice de style», expérimentale et gratuite (*"des livres qui n'ont ni queue ni tête"; "très bien écrits mais complètement vides"*) et une littérature narrative plus «populaire», calquée sur les usages du *storytelling*, en vue d'être accessible à un large public. Deuxièmement, il invite à une réhabilitation

démocratique des livres à large audience, « compris et lus par tous ». Selon lui, seule la tradition française élitiste juge honteusement des ouvrages signés d'auteurs comme Georges Simenon ou Marc Levy. Troisièmement, ce type d'ouvrages tire sa légitimité du fait que ceux-ci "font lire" des gens qui lisent peu ou pas ("*Marc Levy est capable de faire lire plus d'un million de personnes par an, c'est impressionnant!*"[2]). Et l'auteur ajoute :

> « *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* aura représenté un peu plus de deux années de travail. À mes yeux, plus qu'un livre, il s'agit d'un projet. Tout naît de l'envie d'écrire une véritable histoire ; l'envie d'emporter le lecteur, de l'arracher à son quotidien. Rendre au livre une grande qualité qui lui manque parfois : un moment de plaisir. Un livre long, mais qui se lise vite parce qu'on ne veut pas s'en détacher. L'envie de tout lâcher pour lire. L'envie de terminer sa journée pour rentrer chez soi et lire. L'envie d'écrire pour les lecteurs exigeants comme pour les lecteurs hésitants. L'envie d'écrire pour ceux qui n'ont pas le temps de lire et qui soudain le trouvent. L'envie de faire l'effort d'aller vers les lecteurs : l'envie de donner envie. »[3]

Dès lors, s'il consent à ce que sa conception du roman soit discutée par des professionnels du style, Joël Dicker prend par contre le parti de ses lecteurs et les défend contre la « dynamique de tyrannie » qui s'exercerait sur eux, en France. Cette alliance avec les lectrices et les lecteurs se





trouve maintes fois réaffirmée, autant dans l'intrigue de *La vérité...* que dans les entretiens de l'auteur :

> « La véritable réflexion qui m'intéressait était celle de la relation auteur-lecteurs. Il y a parfois chez les écrivains la peur de la perte du lien entre eux et les lecteurs. Au fond, c'est le plus passionnant, je trouve. Cette relation presque dépendante avec son public que peut créer le succès. Marcus a peur de voir le lien se rompre. Mais c'est le livre qui doit créer le lien, et non l'inverse. »[4]

Dressant le portrait-type de l'« écrivain-à-succès » à partir d'une enquête menée à la fin des années 1990, Nathalie Heinich observait que les auteurs du pôle de grande production, confrontés à la critique récurrente sur leur légitimité, trouvent à y répondre par l'affirmation d'autres valeurs, parmi lesquelles l'adhésion au modèle entrepreneurial, la méfiance à l'égard de l'imagerie romantique de l'« écrivain-souffrant », le choix ostensible du grand public, la recherche du succès « hors des pages littéraires », enfin la défense de l'intérêt et des droits des lecteurs[5].

Lorsque la journaliste fait remarquer à Joël Dicker avec une pointe d'ironie qu'il parle « un peu comme Marc Levy », le jeune romancier renchérit. Sur plusieurs points, son argumentaire est d'ailleurs analogue à celui de l'auteur français. Il consiste à retourner le stigmate du rattachement à une « littérature industrielle » (selon le mot de Sainte-Beuve en 1839) en promotion démocratique de la littérature et des lecteurs. Se présenter en écrivain de « l'inclusion »

(contre les auteurs de l'« exclusion ») donne une image généreuse du projet à l'origine d'un *best-seller*. D'autant que la visée générale de l'auteur reste fidèle aux valeurs classiques de l'humanisme bourgeois :

> « [...] défendre la littérature est aussi l'une de mes préoccupations. Si un de mes livres donne du plaisir aux gens et qu'il les pousse à en lire d'autres, je considère avoir rempli une bonne partie de ma mission. »[6]

> « Après tout, ce qui est beau dans un livre, c'est que ça rassemble. »[7]

À cela s'ajoute le fait que, mettant les lecteurs de son côté, Dicker n'omet pas de dénoncer le « système » des jugements littéraires, empruntant ici à l'argumentaire populiste :

> « En France, il y a une vraie cellule à Saint-Germain-des-Prés qui décide de ce qui est bien et dit que le reste, c'est de la m...! C'est pour ça que le livre français va mal. »[8]

En effet, pour faire pendant aux jugements esthétiques souvent défavorables de la critique intellectuelle (dont le paradigme serait la chronique d'Éric Chevillard sur *Le Livre des Baltimore* ou les propos cruels de Yann Moix à la télévision), Dicker prend appui sur l'arbitrage du grand public, le nombre n'étant plus ici synonyme de massification, mais de rassemblement, d'inclusion et de partage.





Quel bilan tirer de l'étude de ces deux campagnes publicitaires et des discours qu'elles ont suscités ? Le recours à un jeune auteur à succès comme image de marque pourrait signifier une reconnaissance, voire même une promotion, de la littérature dans l'espace public. À lire les propos des publicitaires, cette hypothèse optimiste semble fragile. Les marques Swiss et Citroën cherchent moins un écrivain qu'un support humain pour les valeurs qu'elles promeuvent comme la jeunesse, la beauté et l'argent :

> « Le but premier de ces opérations est de rapprocher notre marque du grand public avec des personnalités accessibles et qui suscitent l'affection, explique Evelyne Lozeron-Gentile, responsable de la communication de Swiss pour la Romandie. Notre deuxième objectif est d'éveiller l'intérêt des médias par la présence de ces ambassadeurs de choix. Et notre troisième intention est de partager nos communautés sur nos réseaux sociaux respectifs. Ainsi, chaque fois qu'ils voyagent avec nous, ils le postent sur leur mur avec la mention #SwissGVA. En contrepartie, nous leur offrons un volume en espèces pour se déplacer sur nos lignes. Mais il est important de préciser qu'il ne s'agit pas de montants faramineux. Pour Joël Dicker, par exemple, cela ne couvre absolument pas tous ses déplacements. »[9]

Les publicitaires s'adressent à Joël Dicker pour sa célébrité, parce que son nom fonctionne comme un *label*, bien au-delà des cercles de lecteurs. En effet, bien des téléspectateurs

et lecteurs de la grande presse connaissent le nom et le visage du jeune écrivain «à gueule d'ange» sans avoir lu ses romans, de même qu'une partie non négligeable des 5 000 lettres de lecteurs adressées à Georges Simenon provenaient de gens qui ne l'avaient pas lu mais vu dans les médias[10]. Une fois *connu pour sa notoriété* (comme disait Andy Warhol), un écrivain voit son nom transformé en marque : c'est pourquoi l'on entend des lecteurs dire désormais qu'ils achètent «du Musso ou du Levy», le partitif grammatical révélant ici une transformation du rapport au nom d'auteur[11]. Dans le cosmos médiatique décrit ici, le nom d'auteur passe d'une valeur de signature à une valeur marque. Autrement dit, l'énonciateur désigné renvoie moins à un être assumant son propos (*auctor*) qu'à la labellisation d'un processus industriel.

## Des argumentaires contrastés

*Le Matin* du 18 octobre 2015 consacre son article aux campagnes publicitaires mettant Dicker en vedette :

> «Littérature. Joël Dicker en pilote pour faire la pub de Swiss, ça fait jaser.
>
> Depuis la sortie de son nouveau roman, l'écrivain genevois multiplie les opérations de communication pour la compagnie aérienne. Un choix qui ne laisse pas indifférent. Débat.
>
> Sa casquette vissée sur la tête, Joël Dicker réalise un rêve de gosse. Ce 8 octobre, l'écrivain genevois est aux





> commandes d'un Airbus A320 de Swiss à l'aéroport de Cointrin (GE). Vêtu de tout l'attirail d'un vrai pilote, le jeune homme fait un signe de la main depuis le cockpit de l'appareil à la foule des invités. L'espace d'un instant, il est le commandant de bord d'un avion de ligne. "Volez, lisez, rêvez", lance-t-il comme un slogan publicitaire.
>
> Depuis la sortie de son nouveau roman *Le Livre des Baltimore*, fin septembre en Suisse romande, Joël Dicker multiplie les opérations de ce type pour la compagnie aérienne. Une fois, il décrit sa passion pour l'aviation et Swiss, une autre, il raconte que son roman a été écrit depuis les airs dans un appareil à croix blanche, et une troisième, justement, il touche du doigt ce qu'il a tant convoité dès l'âge de 9 ans. Le tout avec la complicité de son nouvel ami, le musicien vaudois Bastian Baker, lui aussi engagé par la compagnie pour en faire la promotion.»[12]

Suit un débat contradictoire entre deux journalistes sous le titre : «Un écrivain est-il un vendeur d'aspirateurs comme un autre ?» Sonia Arnal se charge de répondre oui, Raphaël Leroy soutient que non. Le cadre du débat contribue à renforcer le caractère binaire des arguments, les deux journalistes étant invités à défendre, de manière rhétorique, des points de vue inverses. Sonia Arnal recourt de manière ironique à l'argument des «pseudo-intellos» qui ont «des préjugés sur ce qu'est un artiste» :

> «Je résume : un bon écrivain ne vend rien, vit dans la pauvreté et l'anonymat le plus complet. Il est encore

meilleur comme écrivain si en plus il est suicidaire ou en tout cas dépressif à cause de la noirceur du monde et de la bêtise de ses contemporains qui le désespèrent. Il meurt abandonné de tous, sans un rond, et finit dans la fosse commune. Parce que des génies, comme Mozart ou Van Gogh, ont vécu tout ou partie de ce parcours, nos amis choqués par Joël Dicker sur un bus en déduisent dans un syllogisme affligeant que c'est la pauvreté et le manque de reconnaissance publique qui font le génie. J'en vois qui vont dire que justement, Dicker...»[13]

À ce «syllogisme affligeant», Sonia Arnal oppose deux faits historiques. D'une part, que l'écriture est un métier et que les écrivains doivent en vivre; d'autre part, que depuis le XIX^e siècle, nombre d'auteurs reconnus ont collaboré avec des publicitaires:

«À ceux-là je répondrais que Hemingway a fait de la pub pour Ballantine Ale, comme Steinbeck d'ailleurs, et que Mark Twain a vanté les mérites d'une plume à réservoir, la Paul E. Wirt Fountain Pen. Plus près de chez nous, Virginie Despentes ou David Foenkinos (qui a aussi bossé pour Nespresso) ont vendu leur plume à Vuitton, faisant l'éloge de la malle. Même Bruckner a donné dans l'apologie d'une sorte de loto de la Française des Jeux. Tous des médiocres? Non, juste des gens qui considèrent qu'écrire est un métier et qu'il vaut mieux en vivre bien grâce notamment à des entreprises privées que mal grâce à quelques subventions publiques.»[14]





Quant à Raphaël Leroy, sa position prend appui sur la définition romantique de l'écrivain comme individu désintéressé, au statut particulier («piédestal»), dont le «devoir de recul» sur le monde fait un sage laïc, rétif aux seules logiques économiques, comme le «philosophe» Alexandre Jollien, cité à l'appui. Leroy refuse que l'écrivain, du fait de son magistère intellectuel, s'assimile à une «pop star» ou à un «sportif» dont les fonctions sont avant tout de l'ordre de la détente. Ce faisant, il invite à maintenir une nette séparation entre art et divertissement:

«Un écrivain n'est pas une pop star. Joël Dicker semble l'avoir oublié. L'a-t-il seulement bien compris? Depuis près de deux ans, le surdoué genevois du roman prête son image à la compagnie aérienne Swiss. Noble dessein que de vouloir promouvoir un secteur qui le passionne depuis son enfance. Mais être écrivain, c'est autre chose. C'est un devoir de recul sur nos sociétés éclatées, de solitude devant les modes et tendances, de rareté face à l'effervescence du monde. Être écrivain, nous dit l'auteur et philosophe romand Alexandre Jollien, c'est "témoigner d'un état d'esprit, d'un rapport au monde qui nous rapproche d'une humanité plus solidaire, plus vraie et finalement loin d'une logique mercantile et de compétition". En multipliant les opérations de communication jusqu'à la nausée, en expliquant que son dernier livre a été écrit dans des avions Swiss (oh, hasard!), Joël Dicker a fait descendre l'écrivain de son piédestal. Il a fait de lui l'égal d'un simple sportif qui arrondit ses fins de mois en vendant des rasoirs et des montres.»[15]

En convoquant des exemples fictifs, Leroy semble ignorer que nombre d'écrivains célèbres ont collaboré à des entreprises publicitaires :

> « J'exagère ? Alors imaginez un instant Michel Houellebecq vanter les mérites d'Air France, Alexandre Jardin vendre des préservatifs Durex, Albert Camus prêter son nom aux casseroles Tefal ou Marguerite Duras devenir l'égérie d'Orangina. De quoi auraient-ils l'air ? »[16]

Enfin, loin de dénier du talent au jeune auteur, Leroy juge toutefois la participation à ces campagnes publicitaires comme une faiblesse temporaire d'un garçon trop jeune et inexpérimenté pour résister aux tentations. Encore une fois, le journaliste prend appui sur la définition de l'écrivain comme « phare », « solitaire » et réfractaire à l'instrumentalisation, pour inviter Dicker à revenir au statut noble du créateur sans compromis :

> « Du haut de son immense talent, Joël Dicker a succombé à la tentation du buzz, de l'hypermédiatisation, du bourrage de crâne, du trop-plein. Et, quelque part, à la futilité. Comme s'il avait peur que tout s'arrête. Ce faisant, il a choisi la facilité. Or ce n'est pas ce qu'on attend d'un écrivain. Ce dernier ne doit pas suivre une vague mais la précéder. Il ne doit pas s'asservir aux aspirations populaires ou des communicants, comme un vulgaire politique, mais y résister. Toujours. Plus que quiconque, un écrivain doit mener sa route en solitaire

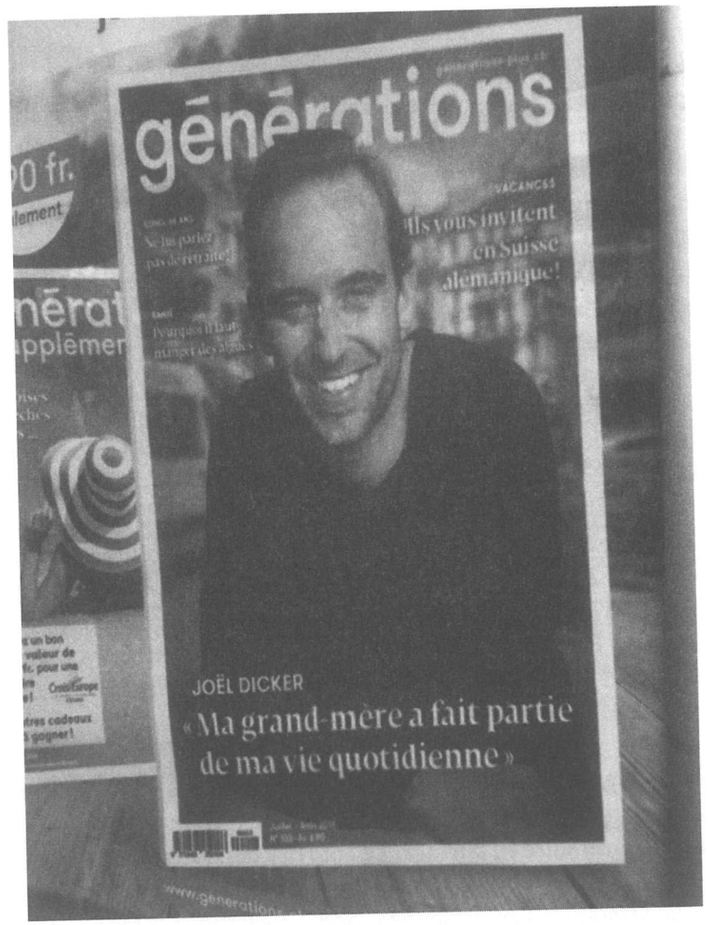




> hors du chemin mercantile du monde. Sinon, qui d'autre ? »[17]

## Notes

1 Propos de l'auteur sur son site officiel : https://joeldicker.com/about/
2 Extraits d'un entretien avec Anne Rougemont, *Swiss seasons*, 2012, p. 149-152, Cet argument démocratique est mobilisé en général par les Salons du livre au moment de présenter leurs programmes. En mars 2017, le plus grand succès du Salon du livre de Paris fut le livre de la « superstar » Nabilla, *Trop vite* (2016), *cf. Paris-Match*, 27 mars 2017. En avril 2017, le Salon du livre de Genève annonce sur son site officiel : « Oui, vous avez bien lu ! Marc Levy, l'auteur aux 40 millions de livres vendus nous fait l'immense plaisir d'être présent au salon. »
3 Joël Dicker, sur son site officiel : https://joeldicker.com/about/
4 Entretien avec Jean Leclercq, 2012, http://www.le-mot-juste-en-anglais.com/2012/12/entretien-exclusive-avec-joël-dicker.html
5 Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, p. 31.
6 Entretien de Joël Dicker à *Mirmag* (magazine de la banque privée Mirabaud, Genève), août 2016, https://www.mirabaud.com/fr/mirmag/mirmag-detail/article/1469632123-joel-dicker-talent-passion-et-creativite/
7 Entretien avec François Alquier, 21 novembre 2012, http://www.mandor.fr/archive/2012/12/15/joel-dicker-interview-pour-la-verite-sur-l-affaire-harry-que.html
8 *Ibidem.*
9 Raphaël Leroy, « Joël Dicker en pilote pour faire la pub de Swiss, ça fait jaser », *Le Matin*, 18 octobre 2015.
10 Rohrbach, *L'Ordinaire en partage. Le courrier des lecteurs à Georges Simenon*, 2017.
11 Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, 2016.
12 Leroy, « Joël Dicker en pilote pour faire la pub de Swiss, ça fait jaser », *art. cit.*
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 *Ibid.*




V

# Les ambivalences du succès

*Un de mes lecteurs vient de mourir ; comme si je pouvais me permettre de telles désaffections !*

Éric Chevillard

Le formidable écho de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* a fait de Joël Dicker une célébrité incarnant plusieurs idéaux : jeunesse, *sex appeal*, créativité, succès, liberté. À une échelle plus locale, sans doute, les campagnes publicitaires du chanteur pop Bastian Baker reposent sur les mêmes attendus. Tous deux sollicités par la compagnie aérienne Swiss, Dicker et Baker ont sociologiquement en commun d'être de jeunes hommes présentant bien et prêts à produire pour le marché, selon ses contraintes, explicites ou intériorisées. Leur discours ne réfère pas à une nécessité créatrice par défi esthétique (art pour l'art, Flaubert), par souci de la vie publique (de Zola à Sartre) ou par émulation vis-à-vis des pairs littéraires (Bourdieu). Dans l'environnement médiatique de

la littérature, l'écrivain doit pouvoir tenir un discours adapté aux circonstances : en l'occurrence, dans le cosmos de l'entreprise privée, une *parole de vendeur*. Ou du moins une parole sur la littérature qui la rende en partie compatible avec le régime marchand, sans lui porter atteinte en tant que pratique culturelle démocratique.

C'est dire si la réflexion sur le best-seller gagne à tenir ensemble au moins trois problèmes : celui de la montée en singularité des artistes, celui des logiques spécifiques du champ littéraire et enfin celui du modèle économique qui régit la chaîne du livre. En l'occurrence, la singularité de Joël Dicker s'élabore à travers la promotion médiatique de l'auteur sur fond d'un cosmos marchand présenté comme bénéfique et pacifié, en étroite affinité avec le secteur le plus commercial du champ littéraire. Dans un tel univers de production, même le style, pourtant critère suprême invoqué par la « grande » littérature, s'avère mobilisable comme marqueur commercial. La griffe auctoriale que constitue le style sert à singulariser le nom d'auteur dans un contexte commercial visant la labellisation. En effet, en quelques décennies, la littérature est passée d'un régime de la signature à un régime de la marque, ce qu'illustre bien l'image de Michel Houellebecq dans l'univers médiatique contemporain.

Un tel phénomène de librairie permet d'observer un écosystème littéraire multiple : primat de la vidéosphère, viralité des réseaux sociaux et impact du *storytelling*, crise de la librairie, recul de la critique littéraire et *peopolisation*





de la presse, entrecroisement des demandes commerciales avec celles de la création, et enfin assimilation des artistes aux *stars*[1]. Il ne suffit donc pas de décrire le best-seller comme un produit paramétré, car un tel objet ne parvient au succès commercial qu'à travers un mode complexe de circulation. Et dans ce parcours sont décisifs les discours qui l'accompagnent, tant de l'auteur que des divers médiateurs.

La demande médiatique qui a suivi le phénomène éditorial de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* a placé le jeune auteur en situation de justifier, d'expliquer et de commenter sa pratique et ses croyances littéraires. Ceci d'autant plus que la réception des romans de Dicker laisse entrevoir un désaccord inconfortable sur la valeur de ses écrits. Liée, comme celle de Georges Simenon dans les années 1950, aux chiffres de ventes et à la visibilité médiatique, celle-ci apparaît comme fortement dépendante de l'univers économique, qu'il soit médiatique ou industriel. Or, dans les mondes de l'art, comme l'a montré Nathalie Heinich, coexistent plusieurs étalons de mesure de l'importance d'un créateur. Cette pluralité des grandeurs maintient des situations d'ambivalence, par exemple lorsque la grandeur économique n'est pas ajustée à la notoriété ou au talent[2]. Dans un cas, le talent n'est pas sanctionné par les ventes ou les prix (les poètes maudits) ni par aucun effet de renom (les écrivains méconnus). Dans le cas inverse, c'est le succès commercial ou la notoriété publique qui sont frappés du soupçon d'être sans rapport avec le talent (de Guillaume Musso

à Paulo Coelho). Si les formes de reconnaissance comme la gloire, la célébrité ou l'argent font problème, c'est qu'elles prennent le pas sur la valeur littéraire proprement dite, désormais reléguée au second plan, derrière la vie publique de l'écrivain :

> « D'où l'ambivalence de bien des écrivains à l'égard du succès : ambivalence bien réelle, qu'il serait simpliste de réduire à l'hypocrisie. Car accorder trop de poids à la reconnaissance à court terme conférée par le prix serait trahir une méconnaissance des vraies valeurs littéraires ; mais mépriser totalement le crédit public dont on bénéficie équivaudrait à se priver soi-même du plaisir d'être reconnu. »[3]

Cette situation est un produit historique. Le champ littéraire moderne s'est structuré, depuis Flaubert au moins, à partir de deux antinomies croisées : d'une part, celle entre le monde de l'*inspiration* (talent) et celui du *renom* (gloire et célébrité)[4] ; de l'autre, l'opposition entre le *succès* commercial et le *prestige* symbolique, en tant que valeur reconnue par les pairs. De Flaubert à Julien Gracq, l'exigence d'autonomie de la pratique littéraire invite à considérer la réussite sous cette lumière ambiguë :

> « La gloire de Mallarmé, comme on sait, n'a pas eu d'autre véhicule – cinquante lecteurs qui se seraient fait *tuer* pour lui. »[5]





Alors que le secteur le plus autonome du champ littéraire privilégie l'œuvre à la personne et le long terme au court terme, l'auteur de best-sellers y occupe une place inconfortable : d'une part, sa popularité auprès des lecteurs apparaît comme l'inverse du renom sur la longue durée (la postérité conférée par l'histoire littéraire, les œuvres complètes, thèses et biographies) et d'autre part, le chiffre élevé des ventes reste sans commune mesure avec le prestige et la rareté que valorisent les spécialistes. Ainsi, le best-seller pâtit d'une faible reconnaissance littéraire parce qu'il relève, avec d'autres types d'ouvrages (« érotiques », « policiers » ou « romans-à-l'eau-de-rose »), d'une

> « production répondant à la demande préexistante d'un lectorat peu sélectionné, et correspondant chez l'auteur à des motivations extérieures à la création – recherche du succès financier, satisfaction des besoins de divertissement du public ou souci de démocratiser l'accès à la lecture. »[6]

La discordance entre les formes de reconnaissance hétéronomes (argent, visibilité, popularité, etc.) et les formes plus autonomes, précise Heinich,

> « engendre de multiples dénonciations, suspicions et ragots, dont une fréquentation même superficielle de ce milieu indique qu'ils en sont une caractéristique majeure. »[7]

La réussite littéraire plonge donc son bénéficiaire dans une situation paradoxale

> «où il lui faut, pour se montrer digne de la dignité qui lui est faite, se montrer capable de la dénoncer au nom des valeurs supérieures auxquelles il aspire [...]»[8].

Face à ces doubles contraintes, Dicker arbore une posture modeste, souvent mobilisée par des vedettes helvétiques (ou plus généralement des espaces périphériques aux grandes nations littéraires). Loin de dénoncer les logiques du succès économique, il contribue à les naturaliser, en les présentant comme l'évidence du marché littéraire. Sur ce point, l'intrigue de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* et les commentaires à propos du succès du roman se rejoignent, éclairant l'assertion d'Eva Illouz selon qui le best-seller constitue «une sorte de baromètre des normes et des idéaux d'une société» capable de produire chez ses lecteurs une forte «résonance culturelle»[9].

Mais Joël Dicker se garde bien de se laisser réduire à cette dimension: la promotion de son livre ne se fait pas au service de son seul intérêt, mais en vue de «défendre la littérature». Dans un tel propos, l'argument humaniste d'illustration de la culture se voit transformé en slogan publicitaire. Quand la popularité permet à l'écrivain de faire lire des gens qui ne lisent pas («*Commencez par faire lire les gens et revenez me voir ensuite!*») et de favoriser l'unité de la communauté («*Ce qui est beau dans un livre, c'est que ça rassemble*»), ces justifications atténuent subtilement le caractère marchand de la situation, au profit de valeurs plus nobles et relevant de l'intérêt général.





«Et si être un manager, c'était raconter de belles histoires avec style?» se demandent deux professeurs de gestion dans *Littérature et management*[10]. Et si être un écrivain, pour reprendre le vocabulaire en usage, c'était *gérer son capital narratif avec habileté?*

Nous en sommes là...

### Du roman-feuilleton aux séries télévisées

En août 2018, la presse annonce que Joël Dicker tiendra lui-même «plusieurs rôles» dans une série télévisée adaptée de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, réalisée par Jean-Jacques Annaud. La boucle de l'image est... bouclée.

*

Les contraintes financières et médiatiques pesant sur la création verbale ne sont pas nouvelles. Elles s'accompagnent d'une véritable inventivité formelle en adaptation et réaction aux contraintes de format et de périodicité, comme le montre l'exemple ancien du «roman-feuilleton». Bref rappel historique.

L'univers moderne médiatique émerge, en France, à partir de 1836 avec la naissance de la presse quotidienne à large audience: le journal à bas prix,

financé par la publicité et vendu à la pièce ou sur abonnement. Au bas de sa première page (ou « rez-de-chaussée ») trouve sa place une nouvelle forme littéraire, qui résonne avec l'actualité : le roman-feuilleton. Il se caractérise par sa structure *sérielle* (il est divisé en épisodes), une écriture solidaire du temps journalistique, des procédés de relances d'un épisode à l'autre (*cliffhanger*) et une fine prise en compte des goûts des lectrices et lecteurs. En 1861, le critique Gustave Vapereau y décrit, le premier, des « procédés de suspension savante », que nous nommons aujourd'hui *suspense* ou tension narrative.

Le genre du roman-feuilleton provoque de houleuses réactions. Dès 1839, Sainte-Beuve critique la « littérature industrielle ». À l'Assemblée nationale s'engage un long débat sur le roman-feuilleton entre 1843-1847 : on y évoque les dangers de l'imagination, la crainte de l'avilissement moral des lecteurs et la hantise d'un raz de marée démocratique. Après quelques romans diffusés en épisodes (comme *La Vieille fille*, de Balzac en 1836), *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, paru dans le *Journal des Débats* (juin 1842-octobre 1843) est le premier grand succès qui consacre le genre dans la presse quotidienne. Écrit au fil de la publication, il s'adapte aux conditions de son support (par le séquençage, le suspense et des *cliffhangers*) et à son public : l'auteur y a intégré parfois les remarques reçues de ses lecteurs (Thiesse 1980).





Ce roman fait suite directement aux premières « enquêtes sociales » (Villermé 1840, Buret 1840, Frégier 1840), suscitées par l'Académie des Sciences morales et politiques, creuset de la sociologie moderne. Eugène Sue, issu de la grande bourgeoisie parisienne, se déguise en ouvrier (comme son double et héros, le noble Rodolphe de Gérolstein) pour enquêter dans les bas-fonds de Paris. Le succès est immense et immédiat. Entrent dans l'histoire des figures désormais célèbres : le Chourineur, la Goualeuse Fleur-de-Marie, Morel l'ouvrier vertueux, et un couple de concierges, les Pipelet, dont le nom s'utilise encore de nos jours. Le succès est énorme (dans la presse, puis en volumes cent fois rééditées, mais aussi au théâtre et, au siècle suivant, au cinéma). Théophile Gautier raconte :

> « Tout le monde a dévoré *Les Mystères de Paris*, même les gens qui ne savent pas lire : ceux-là se les font réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté. »

Karl Marx, aux chapitres 5 et 8 de *La Sainte famille* (1845), critique la vision du monde « paternaliste » et réformiste d'Eugène Sue, aveugle à la dynamique révolutionnaire. Malgré cela, son roman-feuilleton connaît entre 1850 et 1870 au moins quatorze imitations ou déclinaisons en France. Bien au-delà de Paris, il inspire le genre international des *Mystères* urbains, soit des

récits dans les quartiers miséreux des grandes villes : Londres, Berlin, Lisbonne, Naples, etc.).

Il y a une continuité historique entre le roman-feuilleton et les séries télévisées actuelles, qui en constituent la forme transmédiatique complexe. En effet, l'intrigue migre d'un média à l'autre, du journal à l'écran. Elle s'origine dans l'écrit pour se réaliser dans l'image, à travers la scénarisation. Prenons l'exemple d'une célèbre série américaine, *The Wire* (Sur écoute). Décrite comme « drame/policier », elle est réalisée par David Simon pour la chaîne TV privée HBO, entre 2002 et 2008 (60 épisodes de 58 minutes en 5 saisons). On peut parler d'un film « sociologique », dénué de manichéisme, sur la vie quotidienne dans les cités de Baltimore (gangs, inégalités, désindustrialisation, racisme), dont le fil conducteur est le trafic de drogue. Le réalisateur, David Simon, ancien journaliste, s'inspire de l'expérience d'Ed Burns qui a passé vingt ans dans la police de Baltimore. À l'origine, Simon a rédigé un récit *Baltimore : une année dans les rues meurtrières* (trad. fr., Sonatine, 2012). Le scénario a ensuite bénéficié de l'apport de sociologues urbains qui ont fait de l'observation participante dans les cités et participé à la rédaction du scénario. *The Wire* est, en France, la série la plus commentée dans les milieux intellectuels, mais aussi la plus populaire des années 2000 auprès des jeunes vivant en banlieue. Elle a des admirateurs célèbres (Stephen King, Barack Obama), les rappeurs français Booba et Youssoupha y font





plusieurs références. Elle obtient divers prix et se voit commentée par une presse abondante. Le public entretient une véritable curiosité pour plusieurs personnages, dont Omar Little, gansgster noir homosexuel, personnage secondaire dans la première saison, finement développé dans la suite. La plupart des traits qui ont fait le succès du roman-feuilleton s'y trouvent déployés, avec un succès très analogue.

**Repères**

Bacqué Marie-Hélène, *The Wire : l'Amérique sur écoute*, La Découverte, 2014.
Bourdeau Emmanuel, *The Wire : reconstitution collective*, Les Prairies ordinaires, 2011.
Dupont Florence, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Hachette, 1991.
Hudelet Ariane, *The Wire : les règles du jeu*, PUF, 2016.
Dumasy Lise (dir.), *La querelle du roman-feuilleton : Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.
Letourneux Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, 2017.
Thiesse Anne-Marie, « L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 32-33, 1980, pp. 51-63, en ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_ num_32_1_2079

## Notes

1 Morin, *Les Stars*, 1957.
2 Heinich, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, p. 255.
3 *Ibidem*, p. 256.
4 Boltanski & Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, 1991.
5 Gracq, *La Littérature à l'estomac* [1951], cité par Heinich, *L'épreuve de la grandeur*, p. 260.
6 Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, p. 30.
7 Heinich, *L'épreuve de la grandeur*, p. 259.
8 *Ibidem*, p. 261.
9 Illouz, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, 2014, pp. 8 et 42.
10 Geuser & Guénette, *Littérature et management*, L'Harmattan, 2017, cité par Estier, «Les livres favoris des PDG», in coll. *Faire littérature, Usages et pratiques du littéraire (19e-21e siècles)*, 2019, pp. 105-118.

VI

# Une trajectoire de refus : Jean-Marc Lovay

*Le succès de mes livres est essentiellement porté par un formidable bouche-cousue à sourde-oreille.*

Éric Chevillard

La trajectoire de l'écrivain suisse Jean-Marc Lovay (né en 1948) illustre bien, à mes yeux, le refus du marketing littéraire chez un auteur pour qui l'écriture n'a pas à se calquer sur des critères marchands. Elle me semble emblématique d'une forme précaire ou labile de reconnaissance littéraire, qu'on pourrait dire *météorique* : à savoir l'apparition brève et spectaculaire d'une œuvre louée par diverses instances critiques, mais qui reflue ensuite assez vite hors du triangle éclairé par les médias nationaux, la critique savante et le succès de librairie, jusqu'à apparaître, quelques années plus tard comme un hapax inclassable, voire illisible. En effet, des critiques professionnels aux lecteurs fidèles

de Lovay, qui dans leur majorité saluent l'audace et la qualité de ces ouvrages, nombreux sont ceux qui reconnaissent que cette œuvre constitue « un défi à la raison critique »[1].

Depuis la fin du XIX^e siècle, la critique positiviste a tenté d'élaborer une théorie de la reconnaissance littéraire et a réfléchi sur Paris comme la « fabrique centrale des réputations littéraires »[2]. Dans son « Esquisse d'une histoire de l'échec », qui porte sur cette période, l'historienne Anne Simonin se demande :

> « L'envers d'une histoire des textes consacrés, c'est celle du silence dans lequel sont tombés des textes d'une valeur intrinsèque réelle. L'histoire de ce silence est-elle possible ? »[3]

La « valeur intrinsèque réelle » des écrits de Lovay ne m'est pas connue et, en sociologue, je me demande même quel sens peut bien avoir cette formule. Dans le même temps, je suis un lecteur conquis mais malmené par ces écrits. Ne puis-je rien en faire ? Cela me condamne-t-il à une foi subjective et vaguement risible ? Reste à décrire au mieux le type très particulier de « silence » qui entoure les romans dont je vais vous parler.

J'ai choisi de retracer cette trajectoire *météorique* car elle renseigne sur les conditions de l'émergence d'un auteur et sur les contraintes éditoriales pesant sur la suite de son parcours. Elle donne à observer les rôles respectifs du comité de lecture, de la maison d'édition, de la presse littéraire et de l'auteur dans la négociation sur la pertinence





et la valeur d'une œuvre ; enfin, elle laisse entrevoir les attentes de la critique et du public.

À partir du trop bref passage de cette œuvre au firmament littéraire hexagonal, je proposerai quelques hypothèses sur la labilité de la reconnaissance littéraire.

## Trajectoire

Fils d'un architecte et d'une femme au foyer, dans une fratrie de trois enfants, Jean-Marc Lovay grandit à Sion, capitale du canton du Valais, en Suisse, où il est né en 1948. Marqué par la lecture de *Vagabonds* de Knut Hamsun, il quitte le collège en pleine année scolaire, sur un coup de tête, deux ans avant son bac. Lié d'amitié avec le fils d'un couple d'écrivains, Corinna Bille et Maurice Chappaz, il reçoit conseils et encouragements à écrire. Son premier livre publié en 1970, *La Tentation de l'Orient*, reprend les lettres de voyage échangées avec Maurice Chappaz, chez un éditeur vaudois[4]. Interrompant son apprentissage de photographe, il voyage en Asie, d'Afghanistan au Népal (1967-1969). Durant ce périple, il écrit ses premiers longs romans (*Reincarnatio*, inédit, et *Épître aux Martiens*). De retour en Suisse en 1969, il rejette toute carrière professionnelle : dans un hameau alpin, il vit d'élevage, de bûcheronnage, d'artisanat et de collaborations à *Radio suisse internationale*. Aux *Nouvelles littéraires*, en 1976, il se présentera comme « sans métier, écrivain, artisan de boutons et hochets en bois », ajoutant qu'il a « choisi la maison Gallimard sans avoir aucun

contact avec le milieu littéraire parisien »[5]. Dès 1976, Lovay publie trois romans chez Gallimard : *Les Régions Céréalières* (Bourse Cino Del Duca, prix de la Vocation et prix Rambert suisse 1977) ; *Le Baluchon Maudit*, 1979 ; *Polenta*, 1980. S'y ajoute un recueil de poèmes *La Cervelle omnibus*, paru à Genève chez un éphémère éditeur anarchiste (1979). Cette reconnaissance hexagonale est préparée par des débuts prometteurs en Suisse comme l'obtention du prix Georges-Nicole 1969 ; le succès critique et médiatique de *La Tentation de l'Orient* (1970) ; le réseau éditorial de Bertil Galland et les conseils de S. Corinna Bille, éditée chez Gallimard.

En 1983, Gallimard refuse son quatrième roman et Lovay publiera désormais tous ses ouvrages aux éditions Zoé (Genève), petite maison artisanale, à ses débuts, issue des milieux de la contre-culture. Marlyse Pietri, co-fondatrice de Zoé, croit en son talent et le porte à bout de bras au-devant des journalistes et des critiques. Rappelons qu'en automne 1981, Bertil Galland avait annoncé la cessation de ses activités éditoriales, ouvrant dès lors un espace pour de jeunes maisons appelées à prendre le relais. En 1994, Zoé publie la première étude monographique sur Lovay : *Le Toboggan des images* (il s'agit de mon mémoire de master) pour élargir sa réception critique. En 1998, Marlyse Pietri tente de relancer Lovay sur le marché français par une co-édition avec Verticales (par Bernard Wallet, ami de jeunesse de l'écrivain) du roman *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*. Les ventes sont décevantes et l'expérience ne sera pas poursuivie.





Malgré des ventes très faibles mais avec le soutien inconditionnel de son éditrice, Lovay obtient en trente ans plusieurs prix littéraires importants, souvent liés à l'espace cantonal, voire national. Une consécration de prestige, donc, plus que de succès[6] :

prix Pittard de l'Andelyn, Genève, 1998 ;
prix de la Ville de Genève, 2003 ;
prix Lipp Suisse, 2010 ;
grand prix suisse de littérature, pour l'ensemble de son œuvre, 2013 ;
prix culturel du canton du Valais, 2015.

À l'occasion du Grand prix suisse de littérature, la plus haute distinction nationale, la Bibliothèque nationale suisse achète ses archives littéraires et organise en novembre 2018, la première journée d'études sur Lovay à l'université de Fribourg, qui fait l'objet d'un numéro de la revue *Quarto*[7]. Étape toute récente, et décisive, d'un début de patrimonialisation, qui relativise une lecture en termes d'« échec ».

## Retour à la case départ : de Gallimard à Zoé

Une plongée dans les archives de Lovay déposées à la Bibliothèque nationale de Berne permet d'examiner de près le passage d'un éditeur parisien ancien et prestigieux à une petite maison genevoise récente ayant, à l'époque, une très faible diffusion en France[8].

### 1. *Samarkandoles, Polenta I et Les Régions céréalières*

Lovay envoie le 4 octobre 1972 un premier manuscrit au poète Jean Grosjean intitulé *Samarkandoles*. Après refus de l'éditeur en février 1973, il annonce à Grosjean un autre texte à venir, vraisemblablement celui de *Polenta* (ALS B-4-1-C-LOV). Grosjean le lit en juillet et se dit prêt à le défendre, mais pressent des objections commerciales du côté de Gallimard. En effet, second projet recalé, *Polenta* est refusé en novembre 1973. Courant 1975, Lovay envoie à Grosjean le manuscrit des *Régions céréalières*. Lu et soutenu par Jean Grosjean, Roger Grenier, Jean-Benoît Puech et Louis-René des Forêts, le roman est accepté cette fois avec enthousiasme. Au moment de la préparation du volume, Puech de même que des Forêts et Grosjean vont trouver Lovay en Suisse. Celui-ci souhaite réviser son texte, qui paraît à l'automne 1976 sans autres demandes de retouches ou de coupes. Au bénéfice d'une presse élogieuse, ce premier roman reçoit à Paris, le prix de la Vocation et la bourse Cino Del Duca et en Suisse le prix Rambert 1977. Mais l'argument de l'œuvre illisible apparaît déjà et va faire récurrence dans la réception critique. Tony Cartano, dans *Les Nouvelles littéraires* (23 septembre 1976), déplore une « fiction entropique, schizophrénique [...] maniaque et donc illisible ». Dans *Le Monde* (9 octobre 1976), Monique Pétillon apprécie ce roman « fascinant de froideur et d'étrangeté », mais signale le risque d'une faiblesse dans la tension narrative. Dans *Le Figaro littéraire* (16 octobre





1976), Renée Massip mentionne élogieusement « les surprises bénéfiques de l'ennui envoûtant » de ce roman. Dans *La NRF* (n° 288, décembre 1976, pp. 91-92) qui présente un livre de la maison mère, Michel Leturmy le compare à Kafka, mais trouve le « bavardage » du narrateur moins essentiel à son sujet que dans *Le Château*. Il tente de raconter cette histoire « hypothétique » qu'une « saveur importée du Valais natal fait néanmoins pardonner ».

### 2. *Le Baluchon maudit*

Début 1978, le manuscrit du *Baluchon maudit* est soumis au comité de lecture. Jean Grosjean est encore une fois le plus enthousiaste, dès le 2 avril 1978. Mais un plus âpre débat se prépare : Roger Grenier se fait l'écho des désaccords des lecteurs qui reconnaissent la beauté et l'originalité du texte mais jugent ce gros manuscrit difficile et obscur, de nature à susciter de véritables « souffrances » à son public. Il invite le jeune auteur à songer un peu plus aux lecteurs et aux critiques. Grosjean, enthousiaste, refuse d'affadir le texte en imposant des coupes, comme le demande Grenier. Il estime que Grenier se soucie trop des journalistes, mais que le texte, certes très exigeant, résiste. Au comité, s'exprime un mélange d'admiration et d'embarras. On décide donc de demander un quatrième avis en vue d'un nouveau débat. À l'issue de celui-ci, Gallimard décide de publier le roman au début de 1979, en demandant toutefois des

coupes dans certains passages soumis à l'auteur. La réception de presse est plus mitigée que pour *Les Régions céréalières*, ce second roman est considéré comme audacieux mais difficile. Le critique du grand quotidien zurichois *Neue Zürcher Zeitung*, R. Maurer, interroge longuement Lovay sur ce choix de la difficulté, voire de l'illisible. Il déplore des personnages dépourvus de contours et un fil narratif incertain. Visiblement touché, le 17 juin 1979, Lovay se fend d'une lettre de six pages en réponse à ces questions[9]. Des écrivains et professeurs comme Yves Velan, Jean Roudaut ou le philosophe Alain Roger, quant à eux, lui adressent des lettres privées élogieuses. Jean Grosjean reste le principal soutien littéraire de l'écrivain chez Gallimard, et leur correspondance suivie atteste d'une véritable amitié, avec diverses visites et échanges personnels.

### 3. *Polenta II et Le Convoi du Colonel Fürst*

En janvier 1980, cédant aux arguments de Jean Grosjean, Gallimard décide d'éditer *Polenta*, bien que refusé sept ans plus tôt, pour accompagner la sortie d'un film éponyme réalisé par Maya Simon. Le roman paraît en octobre 1980, dernier ouvrage de Lovay paru chez l'éditeur parisien, présenté par plusieurs critiques comme « plus facile à lire que ceux qui ont suivi » (Georges Anex, « Hors du temps », *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, 10 janvier 1981). Dans *Le Magazine littéraire* (n° 161, mai 1980, pp. 65-66), Jean-Louis Kuffer déplore cependant





« la recherche d'une réalité purement langagière », à la limite de la non-signification. Retour, une fois encore, du motif de l'illisibilité.

Sur les années 1981-1982, les dossiers de correspondance éditoriale consultés sont muets. Le 12 mars 1983, Grosjean écrit à Lovay qu'il ne désespère pas du sort du « colonel » qui finira par sortir de sa « sieste », comme ce fut le cas pour *Polenta*[10]. Allusion claire au manuscrit du *Convoi du colonel Fürst*, terminé dès janvier 1981 et sans doute en lecture depuis cette période. Selon toute vraisemblance, ce quatrième roman est refusé chez Gallimard courant 1983. Lovay se souvient d'un lecteur du comité qui trouvait « trop d'adverbes » dans ce récit. « Fâché » qu'on lui refuse un livre selon lui plus accessible que *Le Baluchon maudit*, il lui aurait répondu :

> « C'est comme si j'écrivais un roman qui se passe sur un bateau et qu'on me reproche d'employer trop souvent le mot "mer". »[11]

Peut-être, mais c'est à vérifier, est-ce aussi le moment où Jean Grosjean (né en 1912) perd en influence au comité de lecture. Quoi qu'il en soit, les refus s'enchaînent : les éditions Grasset ont répondu négativement le 6 janvier 1983 ainsi que Balland, à une date inconnue mais sans doute assez voisine[12]. Pressentant peut-être le refus de Gallimard, Lovay semble avoir cherché d'autres éditeurs en France, en vain. Entre 1983 et 1985, Lovay n'a donc pas d'éditeur pour le *Colonel* et rien n'indique

qu'il poursuit ses démarches. C'est Maya Simon qui, disposant d'une copie du roman, le montre à la romancière Catherine Safonoff. Celle-ci le fait lire à l'éditeur Alain Froidevaux, de la maison genevoise Zoé. Le 6 septembre 1984, Froidevaux écrit à Lovay qu'il aime ce texte, précieusement conservé depuis deux ans, et souhaiterait l'éditer[13]. Lovay accepte le 16 septembre et fait son entrée, dès janvier 1985, au catalogue de Zoé, pour les trente années qui vont suivre.

## Hypothèses sur un reflux éditorial

Le net reflux de cette trajectoire éditoriale, profondément marquée par l'ambivalence des jugements littéraires, me semble caractérisé par plusieurs traits :

- la forte reconnaissance d'un premier roman paru dans une maison parisienne à haut capital symbolique ;
- le repli progressif sur l'espace éditorial cantonal, voire national ;
- de faibles ventes, dès le début, encore érodées par le repli sur l'espace romand (les chiffres précis ne sont pas accessibles) ;
- une reconnaissance avant tout symbolique, d'abord par un prix romand de découverte, puis par plusieurs prix français, avant d'obtenir divers prix cantonaux (genevois, valaisans) et enfin par un prix national suisse en 2013.





Il me semble que ce mode *météorique* tient à plusieurs facteurs :

*1. Le refus de la sociabilité littéraire et la marginalité : obstacle social*

Lovay a mené une vie dans les marges géographiques et sociales de la société suisse. Il ne fréquente pas le milieu littéraire, ni les festivals. Pour la sortie des romans, il se rend à Paris mais n'y séjourne guère, n'entretient sur place aucune sociabilité littéraire. Son éditrice doit lutter pour qu'il accepte certains entretiens. Il refuse souvent les émissions de télévision, mais accepte parfois la radio. En outre, entre 1970 et 1990, Lovay entreprend de longs voyages à l'étranger (Écosse, Madagascar).

*2. Rareté des rééditions et des traductions : obstacle éditorial*

Un seul roman de Lovay est traduit en allemand, *Der Trauerzug des Obersten Fürst* (Zurich, Benzinger, 1988). Les éditions Zoé ont mis des années à obtenir de Gallimard le droit de rééditer *Polenta* en collection de poche (1997), parution due à la ténacité de l'éditrice, car Lovay ne s'intéressait plus guère à ses textes anciens.

En 1998, Zoé tente avec Verticales la co-édition du roman *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée* puis de la *Conférence de Stockholm*, d'abord édité chez Zoé en 1987. La presse est généreuse mais ambivalente. Anne

Diatkine, dans *Libération* du 1er octobre 1998, s'étonne de la quantité d'épithètes et de points-virgules dans le roman. Auparavant, un compte-rendu avait reproché à *Un soir au bord de la rivière* (1990) l'abus de conjonctions… Les ventes restent très basses et l'expérience ne sera pas renouvelée. Ce qui donne lieu à un humour ambivalent comme celui de Didier Jacob sur le blog de *L'Obs* :

> « Je vois bien que je vais choquer les Amos Oziens et les Erri de Luccistes en lançant pareille bombe : oui, on aurait enfin localisé, sur un blog obscur tenu par un journaliste tête-à-claque exerçant dans un pays en déclin, le plus grand écrivain du monde. Et, figurez-vous, notre homme serait suisse. »[14]

### *3. Lisibilité ou illisibilité : obstacle esthétique*

Éric Chevillard écrit que Lovay est connu d'un « petit cercle de fervents lecteurs » mais s'est taillé, dans un plus large public, une « solide réputation d'illisibilité »[15]. Cette réputation tient au fait que les récits de Lovay rejettent toute visée réaliste, voire même tout référent externe aux mots[16]. Ils se meuvent dans l'autonomie ludique du langage conformément aux esthétiques des années 1960-70, avec des clins d'œil à des jeux formalistes comme ceux pratiqués par Raymond Queneau. Mais aussi à Kafka ou Thomas Bernhard. L'écriture de Lovay désarçonne parce qu'elle accueille le trouble causal (avec une prédilection pour les paradoxes), use de néologismes, déploie des malentendus





absurdes ou comiques. Ainsi, le narrateur du *Baluchon Maudit* glisse dans « un abandon de la logique »[17] et sa pensée n'est plus qu'un « éclatement illusoire et approximatif, image d'une dispersion rêvée et mal entreprise, ratée non par l'absence de réussite, mais par définition »[18]. Des mécanismes d'incertitude se déploient et remplacent un ordre logique aboli.

### *4. Nationalité et périphéries francophones : obstacle structurel et institutionnel*

Écrivain suisse, vivant en Suisse mais publiant ses trois premiers romans en France, Lovay est confronté à la barrière nationale ainsi qu'au *lutétiotropisme* du champ littéraire français. La reconnaissance des auteurs suisses est sujette à divers obstacles institutionnels (en termes de diffusion et de prix, d'accès à la presse, aux soutiens financiers hexagonaux, etc.) que connaissent aussi les autres ouvrages francophones non-français. Divers travaux sur la réception des écrivains belges, québecois, suisses et africains francophones l'ont montré en détail. J'ai abordé cette question documents à l'appui, à propos de C. F. Ramuz et de son parcours éditorial heurté en France[19].

#### Cas isolé ou politique éditoriale ?

La trajectoire *météorique* de Lovay, telle que j'ai tenté de la documenter ici, se caractérise par une ascension et une consécration aussi rapides que son reflux[20]. Il faut relever

que le fait de publier trois romans chez Gallimard demeure un cas rare dans cette génération d'auteurs suisses. Cette trajectoire est-elle susceptible de généralisation ? Autrement dit, permet-elle des réflexions au-delà de sa singularité ? Ou s'agit-il d'un « cas » isolé et atypique ? L'historien Carlo Ginzburg estime qu'en histoire,

> « les cas exceptionnels sont particulièrement prometteurs puisque les anomalies sont plus riches, d'un point de vue cognitif, que les normes dans la mesure où les premiers incluent invariablement les secondes, alors que l'inverse n'est pas vrai. »[21]

Une voie pour tester la généralisation possible de ces constats serait la comparaison. D'une part, avec d'autres trajectoires littéraires francophones qui présentent des points communs, comme celles de Eugène Savitzkaya (Liège) ou Réjean Ducharme (Montréal). D'autre part, avec d'autres auteurs suisses passés par Gallimard mais également édités en Suisse (Corinna Bille, Alice Rivaz, Jacques Chessex, Maurice Chappaz, Noëlle Revaz, Anne-Lou Steiniger). En effet, on ne peut tenir pour négligeables les liens privilégiés de longue date entre Gallimard et la Suisse, à travers Jean Paulhan, puis Marcel Arland et Georges Lambrichs, enfin à l'occasion des co-éditions de Bertil Galland (C. Bille, A. Rivaz, N. Bouvier) avec l'éditeur parisien.[22]

Ces deux études contrastives restent à faire. Il faudrait aussi réaliser une grande enquête transversale sur tous les





francophones des marges publiés chez Gallimard (ou tout autre grand groupe hexagonal) pour discerner peut-être une politique éditoriale propre à ce type de configuration.

Puisque nous ne disposons pas de telles données comparatives, je me contenterai de formuler deux hypothèses qui, à mon sens, méritent examen : la première, d'ordre global, consiste à penser que le reflux d'œuvres expérimentales très exigeantes, dérogeant à la tradition narrative réaliste transmise à un large lectorat par le système scolaire, est un signe, au début des années 1980, d'un retour aux attentes narratives plus traditionnelles, elles-mêmes liées à la quête d'un public plus large, après la rupture tentée par le Nouveau roman ; la seconde hypothèse, bien plus locale, consiste à penser que Gallimard reste attentif au maintien d'une sorte de quota informel d'auteurs non-français de langue française afin d'assurer une représentation et de couvrir l'ensemble du marché francophone. Le fait d'avoir au catalogue quelques auteurs belges, suisses ou québécois sert la diffusion de l'éditeur dans les pays concernés tout en maintenant la remise de soi des auteurs, des lecteurs et de la presse à l'égard de son pouvoir symbolique. Si les chiffres de ventes restent trop faibles ou l'œuvre est jugée trop peu accessible, il est toujours temps de mettre fin à l'expérience…

## Notes

1 Paccolat, «Jean-Marc Lovay», in Walzer (dir.), *Dictionnaire des littératures suisses*, L'Aire, 1991, p. 240.
2 Stapfer, *Des réputations littéraires*, 1893, p. 155, cité par Simonin, «Esquisse d'une histoire de l'échec. L'histoire malheureuse *Des réputations littéraires*», 1994, p. 116. Voir aussi Jean-Marie Guyau, *L'Art du point de vue sociologique*, 1889 et, d'un élève de Gustave Lanson, Fernand Baldensperger, *La Littérature : création, succès, durée*, 1913.
3 Simonin, «Esquisse d'une histoire de l'échec. L'histoire malheureuse *Des réputations littéraires* de Paul Stapfer», 1994, p. 112.
4 Il s'agit des Cahiers de la Renaissance vaudoise, qui dispose d'une visibilité importante en Suisse romande. Galland en prend la direction avant de fonder sa propre maison en 1972.
5 Bibliothèque nationale suisse, Archives littéraires suisses, Fonds Lovay, cote ALS B-4-1-A-NOUV.
6 Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 1998 [1992]. Le prestige désigne la reconnaissance symbolique interne, par les pairs, et le succès, celle, externe, par le marché, soit les ventes (logique du best-seller).
7 *Jean-Marc Lovay*, numéro de *Quarto*, n° 46, Slatkine, 2019.
8 Déposées à la Bibliothèque nationale suisse, Archives littéraires suisses, Berne. Avec l'accord de l'auteur, j'ai consulté les dossiers de correspondance avec Gallimard. Entre parenthèses, je donne la cote des documents.
9 Archives littéraires suisses, Fonds Lovay, cote ALS B-4-1-B-MAU.
10 Archives littéraires suisses, Fonds Lovay, cote ALS B-4-1-B-GRO.
11 Entretien oral avec Jean-Marc Lovay, le 11 février 2019.
12 Archives littéraires suisses, Fonds Lovay, cote ALS B-4-1-E-BOU.
13 Archives littéraires suisses, Fonds Lovay, cote ALS B-4-1-E-FRO.
14 Didier Jacob, blog, 29 septembre 2009, http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/jean-marc_lovay/
15 Chevillard, *Feuilleton*, 2018, p. 193.
16 Meizoz, *Le Toboggan des images. Lecture de Jean-Marc Lovay*, 1994.
17 Lovay, *Le Baluchon maudit*, 1979, p. 164.
18 *Ibid.*, p. 374.
19 Meizoz, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, 1997.
20 Sur le lien entre «lisibilité» et «réputation» chez Lovay, lire Védrines & Gabathüler, «De la réputation littéraire», in Schneuwly & Ronveaux (dir.), *Lire des textes réputés littéraires : disciplination et sédimentation*, 2018, pp. 67-81.
21 Ginzburg, «Nos mots et les leurs. Réflexions sur le métier d'historien», en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs#_ftn49
22 Cerisier & Cudré-Mauroux, *Gallimard et la Suisse*, 1999.



VII

# Rire à la Bibliothèque Nobel : le champ littéraire sens dessus dessous

*Je suis traduit magnifiquement et superbement ignoré en six langues.*

Éric Chevillard

La réticence à l'égard du rituel médiatique et des images convenues de l'écrivain peut s'aborder à travers des études de cas. J'aborde ici un épisode plein d'humour où la conférence publique, lieu postural par excellence, s'est vue détournée de ses visées premières. En 1983, Jean-Marc Lovay était invité à s'exprimer sur son métier d'écrivain, en compagnie de la poétesse québécoise Anne Hébert, dans un haut lieu symbolique de la littérature «mondiale», la Bibliothèque Nobel de Stockholm.

## Un écrivain suisse vu par les Français

Présenté comme « le Lautréamont du Valais » par le critique Jérôme Garcin[1], lancé par les éditions Gallimard qui publient son premier roman *Les Régions céréalières* à l'automne 1976, Jean-Marc Lovay apparaît, en dos de couverture, comme l'émanation d'un lieu mythique :

> « Jean-Marc Lovay, né en 1948 en Suisse, vit dans les montagnes du Valais. »

Sept ans auparavant, Lovay a obtenu le prix Georges-Nicole 1969, principal prix de découverte en Suisse romande, attribué au roman *Épître aux Martiens* dont paraissent quelques extraits dans la revue *Écriture* 6. L'écrivain Jacques Chessex dans sa *laudatio* le présente comme un « faune brutal et raffiné tombé des Alpes valaisannes »[2]. Plus récemment, la stylisticienne Christelle Reggiani, étudiant sa langue littéraire, assimile « l'œuvre francophone de Lovay, née des montagnes du Valais », à un projet de littérature « mineure » au sens où l'entendent Deleuze & Guattari (1975)[3]. Dans l'image publique et médiatique qui se construit autour de ce jeune prodige, le marqueur alpin revient avec insistance. Il signe l'exotisme, voire le primitivisme, Lovay s'étant installé dans une vallée reculée pour vivre d'artisanat et d'élevage, selon un choix courant dans les contre-cultures des années 1970[4].





Plus de deux cents ans après la lettre XXIII, dite « lettre sur le Valais », de *La Nouvelle Héloïse* (1761), c'est le retour quasi intact d'un bon sauvage, en version alpine fortement stéréotypée. C'est dire si l'image publique de Lovay, en France, s'est constituée sur le mode de l'exotisme, curiosité ambivalente, voire effarée, pour la différence qui témoigne surtout, dans le cas présent, de la difficulté à penser un auteur *suisse* au sein de la littérature *française*. Venons-en à l'épisode de la Bibliothèque Nobel, où l'on peut observer la manière dont Lovay lui-même prend en charge cette épineuse question.

## Dire la « conférence de Stockholm »

En septembre 1983, à l'invitation de Pro Helvetia, organe officiel de diffusion de la culture suisse à l'étranger, Lovay donne une conférence publique dans la Grande salle de la Bibliothèque Nobel de Stockholm, au Källargrän 4. L'ambassade de France organise une quinzaine de la francophonie baptisée *Opération Astérix*, ouverte aux auteurs canadiens et suisses, la Belgique ayant décliné l'offre. Sur le dactylogramme utilisé ce soir-là, Lovay en donne le contexte :

> « Conférence dite le 14 septembre 1983 à la Grande salle de la Bibliothèque Nobel à Stockholm. Östen Sjöstrand, membre de l'Académie suédoise, directeur de [la revue] *Artes*, recevait une distinction de l'Alliance française. Il présentait ensuite Anne Hébert, écrivain

canadienne et J.-M. Lovay, et animait le débat qui suivait. Il y avait là quelque 200 personnes, dont les ambassadeurs du Canada et de la Suisse, et des membres de l'Alliance française et des Suédois francophones et le conservateur de la Bibliothèque Nobel, Anders Ryberg.»[5]

Anne Hébert a oublié ses poèmes à l'hôtel, ce qui retarde le début de la soirée. Lovay en profite pour bien observer le lieu d'où il souhaite parler debout – la conférence est «dite» plus que «lue» – depuis un pupitre surplombant, pour «mieux sentir la salle»[6]. Dans son journal de voyage, il raconte son arrivée à Stockholm le 6 septembre, emportant avec lui, pour se préparer, «des notes sur "le métier d'écrire"». Le 8 septembre, Claude Pétremand, directeur du Club suisse de Göteborg, l'emmène sur son voilier pour la journée:

> «C'est en rentrant au port, à la pointe du voilier où je m'étais installé, que je décidai d'écrire la "Conférence de Stockholm". Cette nuit même. Non que j'eusse su déjà ce que j'allais écrire, mais parce que la date de présentation d'une conférence à Stockholm approchait.»[7]

Préparée par quelques notes dans le journal de Lovay, la conférence porterait sur le métier d'écrivain. Voici l'amorce du texte prononcé à la tribune:





«Mesdames et Messieurs,

C'est au centre de l'Arabie Saoudite que je pris conscience – en admettant que j'aie eu à ce moment conscience de quelque chose – de ma douteuse appartenance à la littérature de Suisse française.

Je veux préciser que je n'ai jamais été en Arabie Saoudite, mais qu'en hiver 1981, avec Sylvia Stalkera, qui mesure au moins 1 m 76, j'ai passé deux mois dans le nord de l'Écosse pour enfin écrire un roman suisse. [...]

En rêvant que j'étais au centre de l'Arabie Saoudite, et en faisant ce rêve au nord de l'Écosse, je compris que j'étais définitivement exilé dans la langue française. [...]. J'essaie de dire aussi cela: l'exil dans sa langue maternelle n'est pas une figure de style ni un versant de la tristesse. Quand, dans une presqu'île du nord de l'Écosse, je rêve que je suis en Arabie Saoudite, je suis endormi après plusieurs heures d'écriture, endormi par une minute de boisson alcoolisée consécutive à l'écriture, et par une longue conversation avec un pêcheur écossais essayant de me prouver, en tenant dans sa main une langouste gigantesque, que la Suisse fait déjà partie de l'Union soviétique. Brutalement endormi, je me retrouve à côté du soleil avec sous la langue une irrépressible fièvre de syntaxe française. Dans le rêve aussi, je ressens la force de cet organe qui, après s'être emparé de mon grand-père et de mes grands-mères et arrière-grand-mères et grands-pères, avait choisi de venir littéralement rigoler sous mon palais. [...]»[8]

D'emblée, ce n'est plus l'écrivain qui mène la langue : celle-ci prend l'initiative, passant de locuteur en locuteur, pour finir par « rigoler sous le palais » de Lovay. À ce premier renversement succède rapidement un autre, dont témoigne la syntaxe. Après une amorce qui promet un récit de voyage, le propos multiplie les notations déroutantes : d'abord, une incise fragilise le présupposé sous-jacent à la première phrase (« en admettant que j'aie eu à ce moment conscience de quelque chose ») ; ensuite, l'adjectif « douteuse » met en cause l'appartenance du locuteur à une littérature géographiquement délimitée ; enfin, dès le second paragraphe, le thème du séjour en Arabie, appelé – dans la tradition du récit de voyage – à être développé, est brusquement annulé (« je n'ai jamais été en Arabie Saoudite »).

Dès lors, un doute généralisé mine la conférence commandée à l'écrivain suisse, par l'irruption d'éléments d'autofiction mimant le récit réaliste : le nom « Stalkera », négocié dans les versions préparatoires, est une corruption phonique du nom civil de la compagne de Lovay, en même temps qu'une allusion au film « Stalker » de Tarkovski (1979) ; de même pour l'effet de réel absurde produit par l'information non pertinente, « qui mesure au moins 1 m 76 ». Aux données de départ, succèdent des soustractions et des rapts sémantiques. Le cadre d'un exorde classique demeure, mais vidé de son sens par le détournement de ses fonctions ordinaires de cadrage pragmatique et informatif.

L'ethos du conférencier se veut sincère, effaré et dubitatif, renforçant le malaise de l'auditeur. Il y a bien dans ce texte





des éléments autobiographiques certifiés, dont la divulgation semble représenter une menace pour l'orateur :

> « Je tiens à protester contre cette violation de mon espace aérien personnel [...]. » (p. 11)

Ce déni biographique est corrélé au doute sur l'appartenance à la littérature de Suisse française. Mais ce motif donné au départ, comme d'ailleurs la destination arabe, est lui aussi retiré quelques lignes plus loin, au moment de

> « donner une image des relations entre les différents écrivains de la littérature suisse à laquelle j'appartiens sans aucun doute par la couleur rouge de mon passeport. » (p. 11)

L'appartenance se dérobe, l'assignation à un lieu d'origine ou d'influences est déjouée par l'irruption de la fiction, à contre-courant du pacte factuel implicite posé à l'ouverture de la conférence. Une autre économie narrative prend le pas sur la première : nous voici dans une fable rusée à décoder.

Le fameux motif alpin dont Lovay pouvait sembler l'otage – objet de tant de pages anthologiques dans la littérature suisse de langue française du XVIII^e^ siècle à nos jours – fait retour, dans la même page :

> « Ces montagnes surplombant tous les moments de mon enfance, jusqu'à ce que je me décide à grimper sur

> la plus belle, ont toujours eu une influence glaciale et brûlante sur la littérature suisse.» (p. 11-12)

Le couple d'épithètes en oxymore («glaciale et brûlante») renvoie lui-même au cliché littéraire de la passion amoureuse, alors que le terme d'«influence», fourre-tout de l'ancienne histoire littéraire, est vidé de son contenu et ramené à la pure anecdote. Jouant sur les contraires, laissant inachevé le motif des «influences» posé au début du récit, le narrateur refuse l'assignation à l'authenticité alpestre. L'idée, formulée par Hippolyte Taine, d'une influence du sol sur la littérature, mille fois reprises d'Eugène Rambert à Philippe Godet, d'Édouard Rod à Maurice Zermatten, se voit ici ruinée: toute la fable dénie l'influence physique du lieu sur l'écriture. Seuls deux gestes demeurent dotés de pertinence pour Lovay: un libre usage de la langue française et l'infinie créativité onirique[9].

Le conférencier se dit dé-patrié: l'exil «dans la langue française» n'est pas une mise à l'écart territoriale, mais bien symbolique. Son désir de la langue, la «fièvre irrépressible de syntaxe française» se donne comme analogue à la soif, que la fable vient à peine d'introduire («une minute de boisson alcoolisée»). L'usage de la parole l'assouvit, quel que soit le lieu. Apologue illustrant l'idée selon laquelle la seule patrie de l'écrivain, c'est sa langue, et non son pays légal.

Les avant-textes de la conférence confirment la centralité de la question des assignations nationales et linguistiques,





ainsi que leur détournement. Les trois étapes de travail (notes du journal; dactylogramme avec corrections manuscrites; dactylogramme final) montrent un fort degré d'élaboration. On peut y lire des hésitations et retouches significatives: l'expression «de ma douteuse appartenance à la littérature suisse romande» est corrigée en «suisse française» avant de devenir «de Suisse française». Plus bas, Lovay reprend la même formule et écrit «de ma douteuse appartenance à la littérature française» puis il corrige «française», à la main, en «suisse». La version finale retenue est: «à la littérature suisse française»[10]. Entre le dactylogramme corrigé et la version finale, deux énoncés sont en concurrence pour la désignation de son statut (écrivain français? suisse romand? suisse français?).

De même, juste après la description du cuisinier suicidé, un passage non retenu dans la version finale décline à l'absurde la question de l'appartenance:

> «C'est de là qu'est parti mon chemin vers les gens qui constituent ce qu'on nomme dans les manuels "littérature suisse française, suisse romande" et à laquelle, je ne le répéterai pas des centaines de fois, je doute chaque jour davantage d'appartenir. Malgré tout ce qui me lie à nombre d'écrivains dotés de passeports suisses français, ou suisses romands et suisses allemands, ou suisses différents des suisses alémaniques, ou suisses pas encore alémaniques, ou suisses pas encore européens, ou anciens suisses d'Europe, ou Européens de

passeport suisse mais parlant allemand ou italien et français [...].»[11]

Le plan sous-jacent de la conférence tient en une suite d'apologues comme autant de digressions autour de la question centrale de «l'exil dans sa langue maternelle». Lovay y met en scène le statut de l'auteur de langue française dans une production périphérique à cette «nation littéraire» qu'est la France (Parkhust Ferguson 1991). Et il décline en plusieurs micro-récits une réflexion sur le fait d'écrire en français hors de France, lorsque l'on a vécu dans un pays quadrilingue:

**Conférence de Stockholm: plan de texte**

- Adresse au public 1

  La «conscience de ma douteuse appartenance à la littérature de Suisse française» (Arabie Saoudite, Écosse). (Apologue: le rêve du homard).

  (Apologue: le cuisinier suicidé) «Mon premier contact avec l'écriture»

- Adresse au public 2

  (Apologue: la panne de lumière et la bougie du narrateur)

  La «tentative de restituer» la dernière réunion du syndicat des écrivains suisses pour décrire les





relations entre les écrivains suisses des différentes langues.

(Apologues sur chacun des quatre objets traités dans la réunion):

1. la «répartition du budget entre les écrivains des différentes régions linguistiques»;
2. création d'une «assurance-vieillesse pour les vieux écrivains»;
3. création d'une assurance «couvrant la pénurie d'imagination»;
4. «l'affaire de la lanceuse de machine à écrire».

- Adresse au public 3

  Conclusion déceptive et clausule arbitraire («l'affaire de la lanceuse de machine à écrire a été reportée à une assemblée ultérieure dont il m'est impossible de vous parler aujourd'hui.»)

## Circonstances et réception

Dans son journal, Lovay relate cette soirée joyeuse au cours de laquelle plusieurs personnes, enthousiasmées par son propos, l'ont invité à parler dans un lycée ou dans un club. Il donne à nouveau la même conférence le 19 septembre à Uppsala, présenté cette fois par l'éditeur Nils Andersson. L'ambassadeur Fritz Bohnert l'invite également à réunir chez lui des éditeurs, traducteurs et amis. Dans les notes

prises sur « cette salle à l'intouchable splendeur, naguère reniée par Jean-Paul Sartre », Lovay écrit, à propos des allusions qu'il a faites aux armes nucléaires :

> « Ce n'est pas pour me déplaire que cette soirée soulève davantage de questions qu'elle n'assène de réponses. »[12]

Et dans le rapport officiel qu'il adresse à Pro Helvetia, il glisse cette énigmatique phrase, en harmonie avec l'humour *décalé* dont il a fait preuve :

> « Comment ferais-je comprendre aux auditeurs suédois francophones, aux suédois en route pour la langue française, que, pour un écrivain suisse, le canard est le Roi des animaux. Cela pour d'emblée dire comme il m'est difficile de parler de mon écriture. »[13]

De son côté, dans son rapport adressé à Pro Helvetia le 11 octobre, l'ambassadeur Bohnert relate une soirée « remarquable ». Il témoigne de son inquiétude quant à ce qu'allait dire ce jeune auteur non-conformiste dans ce haut lieu, après qu'Anne Hébert, très connue et ayant le double de son âge, a « sagement » répondu aux questions :

> « À la première phrase, toute inquiétude a disparu. On se souviendra de lui. Il avance avec assurance dans le texte qu'il a rédigé tout exprès pour cette occasion, sa voix remplit la salle, il a perdu son accent. Et les rires fusent. Le public a "le souffle coupé". Une sorte de





> jubilation qu'il ose dans l'atmosphère. Et curieusement, alors que ce qui l'entoure est d'une extrême qualité, tous ces hommes et toutes ces choses deviennent poussiéreux en comparaison. Dans chaque phrase, il y a tant de mots pour rire, et ces histoires truculentes d'abri anti-atomique, de viande crue, de machine à écrire. Il a conquis son public, il a charmé, il a provoqué l'adhésion.
>
> Au lieu de se perdre en explications, il s'est battu sur son propre terrain, celui du conteur d'histoires. Cela fait longtemps qu'on ne raconte plus d'histoires au public. Et à travers ces histoires, il fait sentir sa relation avec la langue française, avec la Suisse, son métier d'écrivain, etc. En définitive, malgré les apparences, n'a-t-il pas été plus respectueux que tout autre envers son public en lui offrant cet inédit ? »[14]

Le temps d'une soirée, le public de la Bibliothèque Nobel, lieu par excellence de « l'universel littéraire » (Casanova 1999), a joyeusement ri d'un détournement du rituel. Depuis les marges francophones, Lovay a interrogé les représentations nationales d'une langue française cartésienne et clarifiante (Meizoz 1998). Sa remise en question va jusqu'à ce que Christelle Reggiani considère comme « désécriture » où se perçoit l'écho d'un auteur fétiche de Lovay, Samuel Beckett. Et la critique d'ajouter :

> « C'est pourquoi les livres de Lovay, précisément situés, disent, dans leur excentricité même, quelque chose *de*

et *à* la littérature française, et tout particulièrement au champ littéraire français, encore largement aimanté par le tropisme parisien.»[15]

L'argumentaire du type «ma seule patrie c'est la langue française», entrevu dans la «Conférence de Stockholm», a une longue histoire. Repérable dès le début du siècle, il devient selon Noël Cordonier une véritable topique dès 1945, du *Journal littéraire* de Paul Léautaud («Ma patrie, c'est la langue française.») jusqu'à l'*Éloge de la philosophie en langue française* (1995) de Michel Serres[16]. Mais, depuis les années 1980, ce sont les auteurs d'origine étrangère ayant choisi d'écrire en français (Cioran, Bianciotti, Kundera, Semprun, Kristeva, Makine, Huston), qui le mobilisent le plus volontiers, jusqu'au cliché (Porra 2011). Cet acte d'allégeance à une patrie linguistique leur a valu nombre de rétributions symboliques (prix littéraires, entrée à l'Académie, etc.) pour avoir incarné l'attractivité culturelle d'une nation en perte d'influence économique et symbolique. En effet, l'universalité supposée du français, en net déclin après 1945, se maintient toutefois dans un discours hégémonique de la littérature française. Dès le début des années 1960, s'y adjoint la «francophonie», soit les affidés francophones non-français réunis sous l'égide de la langue-mère. Dès lors, la langue française est investie d'une spécificité jadis attribuée au peuple, à la terre et à la nation. Et comme le nationalisme n'a plus bonne presse dans les milieux intellectuels, au cours des années 1980, l'argumentaire de l'enracinement





s'euphémise et se déplace vers la langue : énième recyclage de la prétendue universalité de la langue française chère à Rivarol (1777).

## Un genre ludique : la «fausse conférence»

La performance de Lovay à la Bibliothèque Nobel renvoie au genre de la «conférence-spectacle», dite aussi «fausse conférence», que Patrice Pavis décrit ainsi :

> «La conférence-spectacle annonce et introduit le rituel de la présentation verbale, pour rapidement dévier en une histoire inventée, en actions inattendues. La fausse conférence se mue en vrai spectacle, les explications sont remplacées par des démonstrations de jeu. Le plaisir du jeu remplace le sérieux de l'étude. [...]. D'un point de vue dramaturgique et esthétique, la conférence-performance révèle une grande sophistication théorique et une virtuosité artistique. [...]. Le conférencier est un performeur virtuose, chargé de semer le trouble : tâche aussi pédagogique qu'artistique.»[17]

Le genre est familier aux artistes contemporains depuis les années 1960 et des écrivains expérimentaux se le réapproprient dans divers contextes[18]. Pensons aujourd'hui à Olivia Rosenthal, Jean-Charles Massera ou Yves Pagès[19]. Agnès Blesch distingue cependant la «conférence d'écrivain» (où l'orateur s'exprime subjectivement sur la littérature, en mode sérieux mais non académique, comme

André Gide) de la « conférence-performance », forme plus contemporaine qui s'approprie un format austère « en le faisant dysfonctionner, en le tordant de manière inventive, tout en gardant ce qui fait son efficacité, non pas au service d'une idée précise, mais à celui d'une désorientation volontaire du public »[20].

Une conférence classique a été prévue dans un lieu et des circonstances qui confirment cette forme convenue. Mais de fait, Lovay déroge dès les premières phrases à cette attente, par une suite de digressions, mises en relations arbitraires ou absurdes, puis par une suite d'apologues indécidables. Même le voyage dont il semblait être question ne sera pas raconté : c'est qu'il se déroule dans l'imaginaire du langage, plus proche de Raymond Roussel que de la tradition des écrivains-voyageurs. Désorientation donc, et d'autant plus efficace dans la « Conférence de Stockholm » que la commande adressée à Lovay se voulait outil de l'action culturelle publique, au cœur du *soft power* français. À une commande issue d'un projet français, élargi à l'ambigu conglomérat « francophone », Lovay répond par un propos qui met en crise le cadre national.

## Conjectures

Du haut de la tribune de la Bibliothèque Nobel, Lovay adopte une posture doublement excentrique : *décentré* du point de vue national et linguistique, l'orateur construit un propos *décalé*, cocasse, voire à contre-emploi. Ses conduites publiques d'écrivain témoignent d'ailleurs





d'un même rejet des cadres institués et des rituels d'appartenance. Ainsi, lors de la remise du prix Michel-Dentan en 1985, récompense parmi les plus prestigieuses en Suisse francophone, Lovay n'a pas prononcé le traditionnel discours du lauréat, se contentant de lancer à la dérobée : « Merci à la syntaxe française ! »[21]

Après ces ludiques démonstrations d'un attachement radical à l'autonomie de la création verbale, on ne s'étonnera pas que Jean-Marc Lovay compte parmi les contemporains de langue française qu'Yves Citton cite comme exemples d'inventeurs de « contrefictions » novatrices. Seules ces inventions subversives, ajoute Citton, peuvent faire pièce à la « médiocratie », cette colonisation des imaginaires par des narrations efficaces (*storytelling*) venues des grandes industries culturelles[22].

## Notes

1 *Les Nouvelles littéraires*, 27 novembre 1980. Critique, journaliste et écrivain, passeur récurrent de la littérature de Suisse romande en France depuis la fin des années 1960, Garcin se lie notamment à l'éditeur Bertil Galland et à Jacques Chessex.

2 Chessex, « Laudatio », *Écriture* 6, 1969, pp. 14-16.

3 Reggiani, « "Un gémissement sous la langue" : le style comme espacement dans *Polenta* », in *Quarto*, n° 46, 2019, p. 52.

4 Dans un ouvrage classique, l'anthropologue James Scott a décrit la prédilection de « peuples fugitifs » asiatiques pour le repli (*escapism*) dans les montagnes, par réticence à l'état central bureaucratique installé dans les plaines fertiles. En zone montagneuse, l'état moderne s'implante mal, le maillage de ses normes s'atténue et laisse place à des formes d'auto-organisation (troc, cultures orales, langues vernaculaires, etc.) dont Scott fait une matrice de la pensée libertaire. Cf. « La montagne et la liberté, ou pourquoi les civilisations

ne savent pas grimper», *Critique internationale*, n° 11, 2001, pp. 85-104 et *Zomia ou l'art de ne pas être gouverné* [2009], trad. fr., Paris, Seuil, 2013.

5 Lovay, «Conférence de Stockholm», dactylogramme final, Bibliothèque nationale, Archives littéraires suisses, Fonds Jean-Marc Lovay, A-8-1-a/3 folio 18 recto.

6 «Conférences en Suède, septembre 1983», manuscrit, Fonds Lovay, cote A-9-3/1.

7 «Sept conférences en Suède», dactylogramme, Fonds Lovay, cote A-9-3/3, p. 3.

8 *Conférences aux antipodes*, 1987, pp. 9-11.

9 Sur le rapport de Lovay à la littérature suisse, je renvoie à mon article «"Un ciel ou une geôle": poétiques de la province en Suisse francophone (XX^e siècle)», *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 2, *The Province in the Contemporary Novel*, Johns Hopkins University, 2002, pp. 43-52.

10 «Conférence de Stockholm», dactylogramme corrigé, Fonds Lovay, A-8-1-a/1, folio 1 recto.

11 «Conférence de Stockholm», dactylogramme corrigé, Fonds Lovay, A-8-1-a/1, folio 3 bis recto.

12 «Journal du voyage en Suède», manuscrit de 24 ff., Fonds Lovay, A-9-3/1.

13 «Sept conférences en Suède», 28 septembre 1983, Fonds Lovay, A-9-3/3, p. 2.

14 Fritz Bohnert, «Opération de promotion de la langue française à Stockholm», lettre à Pro Helvetia, 11 octobre 83, Fonds Lovay, B-4-2-A-BOH, p. 6.

15 Reggiani, *art. cit.*, 2019, pp. 52-53.

16 Cordonier, «Michel Serres, patriote de la langue française», *Raison présente*, n° 129, 1999, pp. 43-62.

17 Pavis, article «Conférence-spectacle» in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018.

18 Blesch, «Cartographie de la conférence dans la littérature française contemporaine», *Fabula-Les colloques*, «Écrivains en performances», URL: http://www.fabula.org/colloques/document6384.php.

19 Yves Pagès a ainsi créé au *Marathon des mots* (Toulouse) en 2005, puis souvent repris, la fausse conférence «Pouvoir-Point», sous-titrée «soliloque managemental» autour de la prégnance de la langue managériale dans l'espace public. Pagès y incarne Jean-Michel Michel, PDG du groupe éditorial *Livrenvi*, qui présente sa conception de l'entreprise à l'aide d'un vieux rétro-projecteur manié par un assistant muet. Le procédé principal est la subversion du caractère figé du langage, par divers réemplois parodiques et ludiques, qui déforment les expressions managériales. Les expressions courantes sont défigées par altérations, déplacements, double-sens qui redonnent une force neuve aux énoncés en démultipliant leur potentiel d'ambiguïté. Et donnent ainsi à l'auditeur un rôle actif. Procédé que les surréalistes ont jadis abondamment illustré par la subversion de genres comme la lettre ouverte, le réquisitoire ou le proverbe (Éluard et Péret, *152 proverbes mis au goût du jour*, 1925).





20 Blesch, *art. cit.*, 2019, § 3.

21 Propos rapportés par la presse lausannoise et témoignage concordant de plusieurs personnes présentes ce jour-là.

22 Citton, «Contrefictions en médiocratie», *Fixxion*, n° 6, 2013, pp. 132-142, en ligne: http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.14. Voir aussi le dossier «Contre-fictions politiques», *Multitudes*, n° 48, printemps 2012.

VIII

# Ambivalences à l'égard du spectacle : jeu et parodie chez Nomi Nomi

*Il se publie trop de livres, c'est certain. Mais les miens, imprimés en petit nombre, peu vendus, encombrent moins que d'autres. Je me plais à le faire remarquer. J'écris pour occuper moins de place.*

Éric Chevillard

Dans son traitement du texte, l'*activité* littéraire implique l'engagement corporel des auteurs et, du côté du public, l'expérience corporelle de l'écoute (voix, rythme, vibrations, etc.)[1]. Ainsi Richard Shusterman a-t-il souligné la prégnance du rythme dans le rap et l'importance d'en faire l'expérience physique :

« Une appréciation complète des dimensions esthétiques d'un disque de rap exigerait non seulement qu'on l'écoute,

activité littéraire documentée par un riche site internet (www.dichterstauffer.ch). Il a publié plusieurs ouvrages et CD, écrit pour la radio (*Hörspiel*), pour la scène (performances, lectures musicales), et publie les poèmes de *Alles kann lösen* (2013), des proses ainsi que du théâtre. Son dernier ouvrage paru, *Jeden Tag das Universum begrüssen* (2017) est présenté sur sa page Facebook au moyen d'extraits lus en vidéo par des amis écrivains. Ses textes mêlent l'allemand, le dialecte alémanique, l'anglais et parfois le français. Il se produit sur les scènes de Suisse alémanique, d'Allemagne et d'Autriche. Stauffer s'inscrit dans la tradition du *spoken word*, inspirée de la *Beat generation*, distincte du slam, qui, lui, ne mobilise pas la musique[5]. Stauffer en effet travaille avec des musiciens, chante et improvise aussi. Cette pratique, très vivante en Suisse alémanique, trouve sa déclinaison éditoriale avec les éditions Spoken Script (Lucerne), au catalogue desquelles figurent de grands noms de la scène littéraire alémanique comme Franz Hohler, Beat Sterchi, Pedro Lenz ou Heike Fiedler.

### Performance et satire

Nomi Nomi recourt à la forme de la lecture-spectacle (*Lesespektakel*). Le duo joue dans les cafés littéraires et les médiathèques, parfois dans un festival littéraire, mais pas, à ma connaissance, sur des scènes de théâtre. Une petite forme pour de petits lieux. Dans les cafés et les médiathèques, pas de finance d'entrée. Le duo joue





principalement en Suisse francophone et alémanique, en Allemagne et en France.

Par sa constitution même, Nomi Nomi invite à dépasser les frontières linguistiques. Le dispositif est simple : tous deux se tiennent assis à une table, avec un micro et leurs feuilles sous les yeux. Ils lisent et interprètent les textes, Michael avec un sens consommé de la scène (il se lève, grimace, développe toute une gestuelle, change de ton, etc.), Noëlle se contentant plutôt d'une lecture animée. Quelques rares textes sont lus en solo, mais la plupart sont interprétés en duo, avec une division du travail par langues et par rôles. Une véritable interaction a lieu entre les deux acteurs. Ainsi quand Noëlle lit, Michael, la mime et ajoute des commentaires en dialecte alémanique. Chacun mobilise avant tout sa propre langue et, de temps en temps, celle de l'autre. Michaël dit aussi des textes en anglais. Émergent alors des accents et des prononciations sciemment approximatives. Entendre Noëlle lire en allemand avec un fort accent français, ou Michaël prononcer le français à la manière alémanique soulève des rires dans le public, que ce soit à Vevey ou à Berlin. En effet, ces prononciations sont très familières au public suisse, engendrant depuis très longtemps des plaisanteries rituelles et des spectacles humoristiques (le fameux humoriste Emil). Si l'interaction entre chacun des diseurs est forte et complexe, fruit d'une mise en scène concertée, elle reste cependant minimale avec le public. Il n'y a pas de prise à partie des spectateurs, de participation directe de ceux-ci aux jeux verbaux, ni d'apostrophes explicites.

Ajoutons que les codes de Nomi Nomi renvoient à ceux du spectacle comique. Veine que la critique a plus d'une fois soulignée chez Noëlle Revaz, notamment dans le monologue satirique *Quand Mamie* (2011) et dans les nouvelles aux tonalités enfantines d'*Hermine blanche* (2017). Dans le même registre, Michaël Stauffer a obtenu le *Förderpreis für Komische Literatur* de Kassel (2008), récompensant de jeunes auteurs qui se distinguent par le grotesque et la satire, mais également par le plaisir à jouer du langage, soit la *Spielfreude*, selon le discours de remise de prix cité dans *Blick* (15 août 2008). Faut-il y voir un lien avec la montée en puissance sur les scènes comme dans les médias (radio, TV, presse, vidéos en ligne) des humoristes comme figures populaires ? En effet, depuis une quinzaine d'années, en Suisse du moins, la multiplication des festivals d'humour apparaît comme une alternative prisée au sérieux des politiques et des intellectuels[6]. À constater leur présence croissante dans les chaînes publiques, notamment, on se demande si les humoristes actuels n'incarnent pas la version socialement acceptable d'une pensée critique portée auparavant par la figure de l'intellectuel[7].

Avant d'aborder quelques exemples, voici le programme en 10 séquences de la lecture-spectacle donnée au Literarisches Colloquium de Berlin (LCB), reconstitué d'après la bande-son obtenue (le programme n'est pas distribué au public) :





1. *[Mi en allemand, et en alternance No en français] : Un homme se promène sur le sable… et trouve un briquet sur lequel est écrit LCB Berlin. [Courte anecdote]*
2. *[No secondée par Mi en allemand, puis autre intro de Mi, seul, en allemand] : Bonsoir… [Salutations et présentation au nom de l'ambassade de Suisse]*
3. *[Mi en allemand] : Un psychiatre organise une thérapie de groupe [Brève histoire]*
4. *[No en allemand, elle fait un dialogue en dialecte, discrètes ponctuations de Mi] : Mit dem Luca, David, Sara, Nico, Peter, Leon, Lara [Brève histoire : identification d'un arbre par un groupe d'enfants]*
5. *[No en français /Mi en dialecte] : Je suis… çui qu'est suisse.*
6. *[Mi, en anglais, après avoir introduit ce texte en allemand. Dans le texte, Dieu parle anglais avec l'accent alémanique] : It's nice.*
7. *[No seule en français] : J'ai recommencé à fumer…*
8. *[Mi, intro en allemand, puis No en français, No et Mi selon un principe vocalique, pastichant d'autres langues] : Dialogue entre la vache et l'homme.*
9. *[No en français/Mi ponctue par extraits en allemand] : Pour l'anniversaire de mon mari, on est allés au restaurant.*
10. *[No en français /Mi en allemand, fort accent alémanique] : Nous avons la joie de… [Clôture]*

Ce programme diffère sur quelques points de celui entendu à Vevey quelques mois plus tôt. Par exemple, l'ouverture et la clôture (1, 2 et 10) sont différentes. Dans l'introduction à la soirée que constituent les séquences 1 et 2, les propos sont adaptés au lieu où elle se déroule. Voici le propos lu par Noëlle Revaz à Berlin, en séquence 2 :

> « Bonsoir, ça nous fait particulièrement plaisir de lire dans un endroit aussi magnifique, et d'être venu ici pour manger du fromage d'Appenzell.
>
> J'ai été envoyée par l'ambassade de Suisse pour vous informer qu'il existe aussi une littérature française en Suisse, et comme vous le savez aussi une littérature italienne, rhéto-romanche et, comme il y a 25 % d'étrangers en Suisse, vous pouvez imaginer le nombre de littératures qu'on a dans notre pays... »

La soirée est présentée comme une sorte de mission culturelle d'information sur la Suisse. La question du plurilinguisme s'impose d'emblée, déviée ensuite vers la pluralité des littératures pratiquées en Suisse. Les parties communes aux deux performances sont les séquences 5,6,8,9. À Vevey, No a dit encore une parodie du célèbre conte « Li piti Sapiron rouge », répertorié chez Perrault comme chez Grimm. Il devient l'occasion d'un jeu de diction syllabique, imitant la prononciation incertaine d'un très jeune locuteur. L'effet comique ne se fait pas attendre[8]. Nomi Nomi adapte donc son programme au lieu et au public, puisant dans un répertoire plus vaste et en évolution.





## Expérimentations ludiques

J'en viens à quelques exemples et remarques moins sur les textes eux-mêmes, pris isolément, comme je l'ai dit, que sur le type d'actions et d'effets suscités par le duo[9]. Pour simplifier, je nommerai chacun des deux acteurs par le diminutif qui le désigne au sein du duo déjà fait p. 159.

1. Premier exemple, à la séquence 5, des minutes 12:00 à 13:26.

*Je suis*
*Je suis suisse*
*Je suis çui qu'est suisse*
*J'essuie*
*Çui qu'est suisse essuie*
*Je suis çui qu'est suisse qu'essuie*
*Et çui qu'est pas suisse*
*Est-ce qu'il essuie, çui qu'est pas suisse?*
*Il essuie pas çui qu'est pas suisse*
*Çui qu'essuie pas çui qu'est pas suisse*
*Et çui qu'essuie pas, il est pas Suisse?*
*[...]*
*Les Suisses en Suisse essuient*
*Çui qu'essuie pas c'est çui qu'est Suisse*
*Si çui qu'essuie est pas suisse*

*la Suisse est ensuite aux Suisses*
*La Suisse essuie pas les Suisses*
*La Suisse essuie çui qu'est pas suisse.*
*[...]*
*Çui qu'est pas Suisse est suissesse*
*Les Suissesses suivent les Suissesses*
*Celles qui suivent pas sont pas suissesses*
*Et celles qui essuient sont-elles suissesses?*
*Elles sont suissesses si elles essuient*
*Celles qui sont pas suissesses les essuient*
*[...]*
*La Suisse est aux Suissesses*
*La Suisse essuie pas les Suissesses*
*La Suisse essuie celles qui sont pas suissesses.*

No dit le texte en français. Au vers 8, Mi le reprend selon le principe du canon, mais adapté en dialecte bernois. Leurs deux dictions se superposent alors et on n'entend bientôt plus que les effets de rimes internes et de paronomase. Le public se met à rire de ce jeu sur les sonorités qui renvoie à des jeux verbaux pratiqués dans l'enfance, comme *Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches archisèches*. Il s'agit du plaisir de ramener la langue à son matériel sonore quitte à en mettre en péril le sens. Plaisir que Freud, dans *Le Mot d'esprit* (1905), a décrit comme une jouissive régression :





> « À l'âge où l'enfant apprend à manier le vocabulaire de sa langue maternelle, il éprouve un plaisir manifeste à faire de ce matériau une "expérimentation ludique" (Groos), il assemble les mots sans se soumettre à la condition de sens, afin d'obtenir grâce à eux l'effet de plaisir lié au rythme ou à la rime. »[10]

Mais, selon Freud, le plaisir éprouvé à manipuler ainsi le signifiant se trouve peu à peu réprimé par l'éducation qui vise « à apprendre à penser juste » et contrarie les jeux verbaux enfantins « jusqu'à ce que les seuls assemblages de mots autorisés qui lui restent soient ceux qui ont un sens »[11]. Peut-on vraiment renoncer à ce type de plaisirs ? Freud ne le pense pas, qui les voit resurgir à l'âge adulte dans diverses circonstances, comme ces assemblées d'étudiants potaches où se débitent de « joyeuses absurdités » (*Bierschwefel*) en réaction, notamment, au sérieux de la pensée universitaire[12].

Si le sens de cette lecture en duo s'effrite assez vite sous les coups de la récurrence sonore et des voix superposées, il n'en demeure pas moins qu'un francophone peut saisir quelques bribes thématiques. Ici, notamment, trois questions d'ordre politique : la division du travail entre « çui qu'est suisse » et « çui qu'est pas suisse » ; la question de la xénophobie (« la Suisse est ensuite aux Suisses ») ; enfin, les rapports entre les sexes (les Suisses vs les Suissesses). Un spectateur familier du contexte helvétique identifie immédiatement trois grands sujets du débat public, dont le traitement est devenu de plus

en plus polémique avec la montée en puissance de la droite populiste (UDC) qui dicte une partie de l'agenda politique depuis les années 1990. Le traitement satirique qu'en propose Nomi Nomi s'inscrit ici dans un courant de résistance à l'emprise de l'UDC, très représenté en Suisse alémanique et romande, notamment par le collectif Art & politique – Kunst & Politik.

2. Deuxième exemple, à la séquence 7, des minutes 18:45 à 22:19. Mi introduit la séquence en allemand. « Il y a beaucoup de vaches en Suisses », dit-il, reprenant un cliché qui date au moins de Victor Hugo. Une vache parle à un homme de l'autre côté de la barrière et lui dit la phrase suivante :

> *Du auf der anderen Seite, ganz auf dir anderen Seite. Ich auf dieser Seite, ganz auf dieser Seite.*
>
> *Toi, de l'autre côté, entièrement de l'autre côté. Moi de ce côté, entièrement de ce côté.*

La lecture se fait à deux voix, No commence en français, puis Mi en allemand. Ils disent alternativement, puis tous deux simultanément dans leur langue respective, enfin en superposant des langues différentes. Rapidement s'impose un effet de cacophonie joyeuse, qui met au





premier plan le matériel sonore. D'un texte français, puis allemand, puis anglais, chacun déconstruit le même énoncé par déformations syllabiques et jeux sur la prononciation. Croît alors le sentiment d'entendre une autre langue, souvent inconnue. Ils empruntent également un procédé connu dans la chanson populaire « *Je vais au bois ma serpette est perdue, mais le manche, mais le manche, mais le manche m'est revenu* », lorsqu'elle est reprise selon les seize possibilités vocaliques du français (les voyelles phonétiques, et non graphiques). Les sonorités choisies renvoient toutes aux stéréotypes qui circulent quant aux langues russes, chinoise, anglaise, turque, etc.

Sur le plan du genre, le dispositif renvoie à l'ontologie des contes, où il ne fait pas problème qu'une vache soit douée de parole. Mais en même temps, le dispositif ne cesse de rappeler leur séparation irrémédiable des deux côtés d'une barrière : rappel une fois encore de la frontière, cette fois non plus entre Suisse/non-Suisse, mais entre animal/humain. À l'arrière-plan de l'énoncé tant de fois repris, le public peut mobiliser tous les débats récents à ce sujet (conditions d'élevage et d'abattage, consommation de viande, végétarisme et véganisme, etc.).

3. Troisième exemple, à la séquence 9, des minutes 22:41 à 24:49. No s'en fait la narratrice, et Mi intervient secondairement pour énoncer quelques fragments en allemand, en alternance avec elle. Une femme raconte une soirée

au restaurant pour l'anniversaire de son mari. « Le patron est venu à notre table pour nous réciter les plats » :

*Aujourd'hui je peux vous proposer :*
*moules-frites*
*frites-moules*
*sinon frites-frites*
*ou moules-moules.*
*Mon mari a voulu prendre moules-moules*
*Mais grand-maman a pris frites-moules*
*Moi j'ai pris moules-frites*
*On voulait pas manger gras.*
*Elisabeth n'arrivait pas à se décider*
*Elle savait pas si elle voulait prendre plutôt moules-frites*
*Ou bien frites-moules*
*Finalement le patron lui a proposé de lui faire une assiette moitié-moitié*
*moitié frites moules, moitié moules-frites*
*[...]*
*Pour le dessert il y avait*
*panna cotta*
*cotta panna*
*cotta cotta.*
*Et panna panna.*

Noëlle, issue de parents catholiques pratiquants ayant élevé neuf enfants, s'empare d'une thématique récurrente





de ses écrits, la cohabitation des générations dans la vie familiale. La présence de la grand-mère fait ainsi allusion au personnage central (mais sans voix) de *Quand Mamie* (2011). Dans cette scène du restaurant, l'absurdité jaillit d'une série de pseudo-alternatives plusieurs fois reprises. Le comique tient une fois encore au jeu sur le langage, notamment à travers la litanie de formules inversées et croisées (le patron « récite » le menu). Mais il engage en même temps une dimension de l'ordre de la logique. Tantôt, des couples de termes sont présentés comme différents, alors qu'ils sont, à l'ordre près, identiques en termes culinaires (*moules-frites* ne diffère pas de *frites-moules*). Tantôt, la double composition du plat promise dans le menu se voit trahie par l'identité récurrente des denrées (*frites-frites*, *moules-moules*). On peut y voir une satire des rituels sociaux figés comme l'anniversaire-au-restaurant, allant de l'uniformité du scénario consumériste à la succession de choix, réels ou factices, auxquels invite (voire oblige) la vie contemporaine des sociétés d'abondance.

La séquence 10, qui sert de clôture à la soirée berlinoise, poursuit ce procédé de défigement des protocoles sociaux. Le public n'a pas d'indication qu'il s'agit de la dernière séquence. À deux voix, No en français, Mi en allemand, puis en alternance dans les deux langues, essaient de nombreuses formules de politesse toujours interrompues. Effet de suspense : impossible de savoir ce qu'ils vont annoncer jusqu'à ce qu'après au moins vingt énoncés incomplets, tombe l'information « ...dass unser

Programm jetzt zu Ende ist» («… que notre programme est terminé»):

*[No] Nous [Mi] avons [No] la joie*
*[No] Nous avons la joie*
*Nous avons l'immense… [Mi, en français]*
*Wir haben die grosse Freude, ihnen mitzuteilen… [Mi]*
*Die Freude ihnen zu sagen… [No, en allemand]*
*Nous sommes très heureux de vous… [No]*
*Wir möchten Ihnen sagen… [Mi]*
*Wir sind stolz… [No, en allemand]*
*Nous avons le pénible devoir de vous communiquer… [No]*
*Avec nos salutations très cordiales… [Mi, en français avec accent]*
*Ihnen mitzuteilen… [No, en allemand]*
*Dass unser Programm jetzt zu Ende ist. [No et Mi, ensemble].*

### Passer les frontières

Nomi Nomi pratique la forme assez traditionnelle de la lecture-spectacle. Les dimensions scénique (décor, mise en scène, costumes), gestuelle et musicale n'y sont peu ou pas mobilisées. Le duo demeure assis derrière une table, avec deux micros et une bouteille d'eau. L'introduction et la conclusion du spectacle s'avèrent une parodie du





rituel de la conférence (salutations, présentation, clôture). Dans ce duo, la part réservée à l'improvisation est assez faible. L'essentiel de la performance se concentre sur la *diction* conjointe de textes en deux ou plusieurs langues. L'art de dire privilégie alors le matériel sonore et rythmique. Les voix y coexistent, tressées du dialogue au canon, jusqu'à la cacophonie intentionnelle.

Nomi Nomi investit avant tout le registre comique, avec la satire, la parodie, le pastiche et les formes du détournement ludique. Plusieurs séquences mobilisent ainsi une tradition critique à l'égard de la Suisse, très courante dans le milieu culturel chez les figures tutélaires, de Max Frisch à Adolf Muschg, qu'il s'agisse de jouer sur les clichés helvétiques anciens (séquence 8, sur les vaches), sur l'image officielle que les autorités souhaitent diffuser (séquence 2, la Suisse comme harmonieuse nation plurilingue) ou encore sur la xénophobie rampante de la classe politique (séquence 5, les campagnes de l'UDC contre les «moutons noirs»). La caractéristique la plus saillante du duo, c'est d'incarner dans son dispositif même plusieurs enjeux centraux de l'État fédéral suisse: d'abord, la coexistence des citoyens de quatre langues nationales, sans oublier celle de non-citoyens de multiples autres langues (référence à la population étrangère, privée de droits politiques, qui occupe les emplois mal rémunérés); ensuite, le prétendu plurilinguisme suisse vanté par les autorités, vœu pieux donnant naissance à des compromis ambigus ou à la stigmatisation réciproque des communautés linguistiques[13].

Cette tension constitutive de l'État fédéral suisse et commune à d'autres conjonctures (Flamands et Wallons en Belgique ; relations Catalogne/Espagne), fait l'objet de débats récurrents et souvent virulents sous l'appellation courante de *Röstigraben* (mal traduit en français par « barrière de rösti »). Elle a donné naissance à un humour spécifique, portant sur ce fameux fossé, qui s'exprime aussi bien dans la chanson et l'humour de *stand-up* que dans le cinéma et la littérature (Emil, Zouc).

Le plaisir à jouer de la cacophonie fédérale trouve ainsi son origine dans des situations concrètes dont les citoyens sont familiers. Un exemple : dans les réunions des associations, partis, syndicats et autres mouvements qui se retrouvent à la capitale (Berne/Bern) pour leurs débats au niveau national, une pratique a fini par s'imposer : chacun a le droit de parler sa langue maternelle, et les autres sont censés comprendre[14]. Dans de telles circonstances, la certitude de se comprendre relève de la visée, voire du pari, plus que du fait. Ces réunions ne vérifient pas le mythe du plurilinguisme. Elles additionnent plutôt, le plus souvent, des interventions monolingues qui demeurent marquées par les rapports de domination linguistique. En effet, les locuteurs des langues minoritaires n'ont d'autre choix, pour s'imposer au niveau national, que de maîtriser la langue majoritaire, l'allemand et/ou dans certains cas, le dialecte alémanique. Cet environnement de discours et de rapports sociaux, Nomi Nomi le reconfigure par sa manière d'envisager et de travailler la langue commune. Du point de vue pragmatiste évoqué au début de cet exposé,





la performance modifie l'environnement où elle s'inscrit. Et donc on peut s'en saisir comme

> « [d']une arme contextuellement déterminante et génératrice de prises inédites sur le réel, de manières de configurer le social concurrentes à la *doxa*, de présenter les problèmes publics sous un jour nouveau ou sous un aspect insolite, ou de rendre visibles des minorités invisibles, bref de travailler de l'intérieur nos accords fondamentaux dans le langage, et dans nos formes de vie. »[15]

Enfin, pour ne pas négliger l'impact des conditions matérielles et des cadres professionnels sur leur pratique, on ajoutera que No et Mi ont aussi créé leur duo pour des raisons économiques. La montée en puissance actuelle des lectures publiques renvoie à plusieurs facteurs comme l'orientation des politiques culturelles vers le vivre-ensemble, l'ouverture aux différences, ainsi que la nécessité, pour les jeunes diplômés des écoles d'art, de vivre de leur métier[16]. En effet, en Suisse alémanique, le bassin de population permet à certains auteurs de vivre de leurs activités littéraires dans la mesure où elles sont suffisamment nombreuses et diversifiées (spectacles, lectures, radios, édition, enseignement, etc.). C'est bien le vaste domaine de la « littérature hors du livre »[17] qui fournit ces occasions professionnelles. En Suisse romande, italienne et romanche, vivre de l'écriture demeure par contre quasiment impossible pour des raisons de taille critique. C'est pourquoi Noëlle et Michaël ont éprouvé le besoin de dépasser les frontières

internes au monde littéraire suisse. Ils se produisent dans plusieurs régions linguistiques ainsi qu'à l'étranger. Installés au carrefour des régions francophones et germanophones, tous deux ont su se ménager un accès, par leurs publications et contacts, au marché national voisin (France et Allemagne).

Ce duo bilingue, ou plutôt comiquement plurilingue, mise en priorité sur la richesse du signifiant et le plaisir à jouer des langues. Ainsi se montre-t-il capable, à partir des compétences de chacun, de produire des formes qui s'adressent aussi bien à un public helvétique (thématisant les blocages linguistiques et culturels internes au pays) qu'au public des pays voisins (incarnant alors l'ouverture sur le dehors et la circulation internationale des formes).

On pourrait s'étonner de voir Noëlle Revaz se produire en public, elle qui dans *L'Infini livre* a fait la satire féroce de l'hyper-présence médiatique des écrivains. Mais avec Nomi Nomi, l'*ethos* respectif de chaque auteur, très contrasté, sert la dramaturgie: alors que No n'incarne pas les personnages et semble se tenir sur la réserve, Mi joue d'une exubérance et d'une théâtralité fortes, satiriques et parodiques, fruits de sa familiarité avec les codes de la scène. L'un et l'autre se tiennent à bonne distance du spectacle généralisé qui constitue le nouveau cosmos de la littérature en régime médiatique[18]. Par de subtils gestes de décalage ou de parodie, Nomi Nomi dégage son rituel littéraire du spectacle télévisuel et en raille les codes éculés.





## Notes

1 Dans la perspective de la «soma-esthétique» proposée par Richard Shusterman.
2 Shusterman, *L'Art à l'état vif*, 1992, p. 206.
3 À ne pas confondre avec Nomi-Nomi, groupe français de «comptines rock pour enfants d'aujourd'hui».
4 Stauffer, *Alles kann losen*, 2013, pp. 22-26.
5 Kimm, «Les poètes ont une voix mais aussi un corps», *Jeu*, n° 112, 2004, pp. 99-103, http://id.erudit.org/iderudit/25339ac
6 Et bien sûr comme un secteur très en vogue dans l'économie des spectacles.
7 Sur l'impact des intellectuels dans le débat politique suisse, voir Buclin, *Les intellectuels de gauche*, 2019.
8 Notons que Noëlle Revaz a publié une réécriture parodique du conte «Les trois petits cochons» adaptée au Petit Théâtre de Lausanne, en février 2015. Le texte est paru chez un éditeur jeunesse (*Les Trois petits cochons*, 2015).
9 J'ai pour ma part vu le spectacle Nomi Nomi, d'une durée d'environ 30 minutes, au Café littéraire, à Vevey (Suisse), en février 2017. La source utilisée ici est une captation sonore au Literarisches Colloquium de Berlin le 3 août 2017, lors de la manifestation *Das helvetische Fest*.
10 Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], 1992, p. 235. Merci à Jean Kaempfer d'avoir attiré mon attention sur ce texte dans «Brève halte avant l'explication de texte» [2010], en ligne: http://www.fabula.org/atelier.php?explication_de_texte
11 Freud, *Le Mot d'esprit*, 1992, p. 236.
12 *Ibid*, p. 237.
13 Sur ces questions, voir Schultheis, «La Suisse est plurilingue mais les Suisses ne le sont pas», 1995, pp. 3-5; Schwarz, Shahidi & Cuonz, «La Belle et la Bête. Jugements esthétiques en Suisse romande et alémanique sur les langues», 2006; Brohy, «Plurilinguisme, diglossie et minorités: le cas de la Suisse», 2013, en ligne: https://lengas.revues.org/163
14 Exception faite pour la langue romanche, si minoritaire que trop peu de locuteurs pourraient suivre le débat (de fait, les Romanches sont pour la plupart bilingues, soit vers l'allemand soit vers l'italien).
15 Coste, *Explore*, 2017, p. 172.
16 Baetens, *À haute voix*, 2016, pp. 84-85.
17 Rosenthal & Ruffel, *La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre*, (1) 2010 et (2) 2018; Ruffel, *Brouhaha*, 2016.
18 Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*, 2017.

IX

# Des dispositifs littéraires empruntés à l'art contemporain : Philippe Artières

*Prenez garde, mesdames, messieurs, en pénétrant dans les librairies. Certains livres sont piégés. Quand vous les ouvrez, ils n'explosent pas.*

Éric Chevillard

Dans l'effervescence des formes d'écriture émergentes, soucieuses d'interroger les discours figés (ceux des médias, de l'économie ou du droit, par exemple), la démarche de Philippe Artières et l'originalité de ses dispositifs au carrefour entre histoire, littérature et art contemporain, méritent attention.

Historien, né en 1968, auteur de nombreux ouvrages, Artières est directeur de recherches au CNRS, membre de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) à l'EHESS. Il a été président du Centre

Michel-Foucault (1994-2014). Outre ses travaux sur la mémoire du Sida et de Mai 68, il est spécialiste des cultures écrites, notamment des pratiques et usages de l'écriture chez des personnages historiques (Lisieux) ou chez des invisibles, marginaux ou criminels pris dans les rets de la justice. Artières a longuement travaillé sur le lien entre écriture, médecine et police, dans une perspective inspirée notamment par Foucault. Il s'intéresse ainsi à des objets ténus (banderoles, graffitis, petites annonces, enseignes lumineuses) dans des ouvrages comme *La Banderole* (2013) ou *Miettes* (2016), écrit à partir des petites annonces de *Libération* en 1980. Il a également co-fondé un blog visuel, *Scriptopolis*, sur les écritures dans l'espace public (graffitis, tracts, affiches, etc.).

## Inventer des dispositifs de pensée

L'originalité d'Artières, historien atypique et parfois controversé, tient à son projet de reformuler la question des archives en inventant de nouvelles formes d'écriture. D'abord, son intérêt se déplace des sources publiques, officielles et centralisées vers les « traces » privées, multiples et dispersées (archives de famille, liasses de documents chinés aux puces, recueil de témoignages oraux). Il s'intéresse aux « écrits quotidiens », comme par exemple la main-courante d'un commissariat ou le journal de bord d'un navire[1]. Il interroge la manière dont les acteurs les plus modestes « inventent le quotidien » (Certeau) par des stratégies, ruses, performances jouées dans les interstices





du pouvoir ou de l'officialité. Ainsi, l'historien privilégie ce qu'il nomme les « événements de faible intensité »[2] : il investit la vie quotidienne pour pratiquer sur le terrain (dans une rue de Rome, au Centre Pompidou). Par exemple, pour reconstituer l'histoire de son grand-oncle Paul Gény, théologien assassiné en pleine rue à Rome en 1925, il adopte un jeu de rôles, distribuant des tracts, faisant l'homme sandwich, lisant à haute voix des textes de Gény avec un mégaphone, se promenant en soutane dans la rue et enfin rejouant lui-même, en détail, la scène du meurtre, dans le rôle de la victime. Au Centre Pompidou, il installe un bureau pour tenir la permanence des « archives populaires » du lieu en tant qu'« historien, directeur de recherches au CNRS » :

> « De janvier à mars 2017, année du 40e anniversaire de l'ouverture du Centre Pompidou, Philippe Artières s'installe à son bureau, dans le Forum, aux dates indiquées ci-dessous. Pour cette permanence inédite, il invite les visiteurs et fidèles à lui confier souvenirs et documents pour recueillir auprès du public les *Archives populaires du Centre Pompidou.* »[3]

Ce mode de collecte donne la parole à des individus singuliers en tant qu'usagers du musée plutôt qu'aux archives officielles ou à la direction du musée. Il place l'historien au contact des situations quotidiennes qui font histoire, au sens où ces micro-événements sont intégrés au récit global.

Deuxièmement, les dispositifs retenus par Artières renvoient au geste postmoderne, à partir du constat opéré après l'incendie des archives de Cologne en 2009 :

> « [Cet incendie] me semblait incarner une postmodernité à l'image du monde du romancier allemand W.G. Sebald ; désormais, l'archive du monde ne serait plus centralisée et publique, hégémonique et dominante, elle serait dispersée, éclatée, dans les placards des individus et non dans les dépôts des institutions. Ma conférence s'achevait par une invitation à écrire l'histoire avec ces nouvelles sources. Celles que j'apportais en faisaient partie. Il me semblait qu'à présent au centralisme archivistique étatique avait succédé la multitude des traces de vie. »[4]

Une fois abandonné le rêve de totalisation scientiste nourri par l'archive « centralisée et publique, hégémonique et dominante », l'historien recommence à partir de sources latérales ou minuscules, de « miettes » discontinues, qui disent « l'ordinarité d'une époque dont il ne reste rien ailleurs »[5]. Il s'inscrit ici dans le sillage de Michel Foucault et d'Arlette Farge, notamment de leurs recherches sur les archives du quotidien.

En voici un premier exemple, avec « Vies d'Yvonne A. », récit d'Artières dans *Devenirs du roman. Écritures et matériaux*, édité par le collectif d'écrivains Inculte[6]. L'ouvrage regroupe les réflexions d'écrivains sur les divers « matériaux » documentaires assimilables par le roman





contemporain. Les contributeurs interviennent tous à titre de romanciers ou de poètes. Quant au récit d'Artières, il ne met pas en avant le statut d'historien de son auteur (nulle part il n'est présenté comme tel). Il se présente comme un récit nourri de lettres authentiques autour d'un fait divers et célèbre ainsi le potentiel romanesque des documents historiques. Trois dispositifs énonciatifs distincts prennent en charge l'histoire d'Yvonne A. : d'abord, une scène autobiographique (pp. 105-106, une fugue de l'auteur à l'âge de six ans) ; ensuite, la transcription fidèle d'une archive de 1934 (pp. 106-110, la mère d'Yvonne A. écrit plusieurs lettres à la police pour annoncer la fugue de sa fille mineure et son activité de prostituée) ; enfin, l'histoire d'Yvonne par elle-même, récit fictionnel dont les faits sont cependant inspirés de l'archive précédente (pp. 110-115). En l'absence d'une contextualisation plus précise, on peut lire « Vies d'Yvonne A. » comme un récit « littéraire ». Le dispositif fait en effet référence à Pierre Michon (deux vies minuscules : la fugue d'Yvonne fait pendant à celle du petit garçon) et au célèbre article de Michel Foucault, « Vies des hommes infâmes » (1977). Seule la deuxième partie du texte, la transcription de l'archive, renvoie au discours historien. Mais nul commentaire n'accompagne ce document et nulle mention ne précise sa source. Par contre, deux récits l'enveloppent : celui, qu'on peut supposer factuel, du garçon de six ans, et celui, fictionnel, d'Yvonne. Le dispositif dit bien la centralité de l'archive brute, mais aussi sa disponibilité dans un flux narratif de type « littéraire » qui s'en empare.

Second exemple : paru dans une collection littéraire, l'ouvrage *Au fond* (2016) adopte la forme du journal. Artières y insère les lettres quotidiennes de son arrière-grand-père juriste et propriétaire de forêts, François Gény[7]. En postmoderne, Artières trouble ici sciemment les frontières des écritures et des disciplines, mais aussi des faits et de la fiction. Ce geste témoigne d'un double mouvement souvent remarqué depuis les années 1980 : l'élaboration de ce que Dinah Ribard nomme des « écritures historiennes »[8] chez les écrivains et d'un autre côté, le recours des historiens à des « écritures littéraires » pour élargir leur palette descriptive (Artières, Jablonka, Boucheron)[9].

## Déployer des techniques littéraires

Ce sont des textes littéraires qu'Artières mobilise en vue de nouveaux dispositifs historiens (Sebald, Perec, Ernaux) :

> « C'est là que la littérature est précieuse ; elle offre ce dont les sciences sociales ne disposent pas : une liberté. Elle permet de multiplier les points de vue, de modifier les approches. »[10]

L'auteur appelle de ses vœux « l'histoire de l'ordinaire » ou une « histoire infra-ordinaire », dans le sillage explicite de Georges Perec :

> « Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel :





> le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les "malaises sociaux" ne sont pas "préoccupants" en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an. [...]
>
> Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser.
>
> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »[11]

Sachant aussi que « [c]e que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité, une forme de cécité, une manière d'anesthésie »[12], Perec définit ainsi l'« infra-ordinaire » :

> « [...] des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées ; elles ne valaient pas la peine de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'État, des alpinistes et des

monstres sacrés. [...] c'était une chose qu'on avait apprise à l'école, un champion, un chanteur ou une starlette qui perçait, un air qui était sur toutes les lèvres, un hold-up ou une catastrophe qui faisait la une des quotidiens, un best-seller, un scandale, un slogan, une habitude, une expression, un vêtement ou une manière de le porter, un geste, ou quelque chose d'encore plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignifiance, retrouvé pour un instant, suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie. »[13]

Outre Perec, Artières est lecteur d'Annie Ernaux, qui a placé une même attention de type ethnographique au cœur de ses récits :

> « De 1985 à 1992, j'ai transcrit des scènes, des paroles, saisies dans le RER, les hypermarchés, le centre commercial de la Ville Nouvelle, où je vis. Il me semble que je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de la douleur. »[14]

Pour illustrer ce recours aux formes littéraires, je vais décrire les procédés d'écriture de *Vie et mort de Paul Gény* (2013). Tout d'abord, un regard sur les circonstances de ce livre et son paratexte : écrit en 2011 lors d'un séjour à la section écriture de la Villa Médicis, il a





paru en janvier 2013 dans la collection *Fiction & Cie* des éditions du Seuil, dirigée par l'écrivain Bernard Comment. Le pacte de lecture se donne clairement comme littéraire. S'y ajoute le fait que sur le dos de couverture, nulle mention n'est faite du statut d'historien de l'auteur, même si le lecteur peut le déduire de la liste des publications donnée en début d'ouvrage.

Dans la première patrie de l'ouvrage, intitulée « Paul », Artières évoque son arrière-grand-oncle, professeur de théologie poignardé à Rome en 1925 par un « déséquilibré » du nom de Bambino Marchi. Il se livre alors à un *reenactment* de l'assassinat : il loue une soutane et se promène dans Rome afin d'éprouver le ressenti d'un prêtre dans la rue ; il distribue des tracts concernant l'histoire de son oncle et déclame au mégaphone des textes de théologie[15] ; il organise une reconstitution méticuleuse de l'assassinat dans la rue où il a eu lieu, en jouant le rôle de son parent assassiné. Un second ouvrage, *Reconstitution. Jeux d'histoire* (2013) s'adjoint au premier, qui documente photographiquement cette expérience, sur le modèle de la reconstitution judiciaire ou archéologique.

Dans la deuxième partie de *Vie et mort de Paul Gény*, « Bambino », Artières examine les archives du procès en assises conservé à Rome, soit : le dossier d'instruction, trois expertises psychiatriques et deux lettres autobiographiques de Bambino Marchi. Pour les présenter, il recourt à des procédés peu communs chez les historiens :

I. Le récit-cadre de l'ouvrage se donne comme un journal d'enquête en « je », qui croise sources historiques (Vatican, police, asile) et familiales (photos, transcriptions de lettres, etc.). Procédé courant, désormais, qui intègre la subjectivité de l'historien et l'évolution de sa réflexion.

II. Artières imagine – tout en prenant appui sur des informations attestées – un journal du frère de Bambino Marchi. Par cette fiction, le meurtrier de son oncle apparaît ainsi dans une lumière fraternelle, empathique. Allusion il me semble au fait que, ayant jadis perdu un frère aîné, l'historien déclare avoir écrit pour « trouver des frères » :

> « *14 octobre (jour des funérailles de P. Gény)*
>
> Ton attitude ne s'est pas modifiée. Tu restes calme. Ton visage un peu tuméfié des premiers jours est devenu d'un blanc mat.
>
> Tu causes plus volontiers avec tes gardiens, tu passes subitement de la gaieté au tragique, du rire au sérieux.
>
> Tu affirmes n'avoir fréquenté aucun anarchiste.
>
> En tuant un prêtre, tu affirmes avoir vengé ta mère mais aussi toutes les victimes du clergé. Tu méprises ceux qui n'agissent pas comme toi.
>
> Tu n'es pas du tout affecté par l'idée du chagrin que tu nous causes. »[16]

III. Artières produit le dossier judiciaire de Bambino Marchi, une longue lettre autobiographique (pp. 132-141,





traduite de l'italien par Richard Figuier et annotée par l'historien) ainsi qu'une lettre à sa famille datée de 1933 (pp. 149-151, en français, sans mention de traduction). Mais il va plus loin, ajoutant un faux « cahier » de Bambino, composé de coupures de presse et de photos (reproduit aux pp. 155-175). Ce faux cahier est présenté par Artières selon un strict protocole historiographique, avec une description matérielle et philologique (p. 154). Un lecteur attentif peut déduire que le « cahier » est un faux, à cause de la légende de l'image (p. 175) qui renvoie à un accident de train au bord de la Loire et non en Italie. Artières a délibérément laissé cet indice d'invraisemblance pour faire réfléchir aux frontières du vrai dans une reconstitution narrative. À ma question à ce sujet, il répond dans un courrier que l'usage du faux fait basculer le lecteur « dans autre chose qui est beaucoup plus historique en réalité »[17]. C'est ici aux procédés de l'écrivain G. W. Sebald et à son montage d'archives inventées ou déplacées, qu'il fait référence. Autrement dit, Artières postule que la fiction enrichit l'expérience de pensée :

> « Ce qui m'intéressait c'était de comprendre comment un bref passage par la fiction (se limitant ici à un assemblage de vraies archives) pouvait soudain avoir des effets de vérité. »[18]

Un double contrat de lecture traverse donc cet ouvrage : un contrat littéraire, qui autorise des passages fictionnels et un contrat historien, promettant des énoncés factuels,

déductible du statut professionnel d'Artières et des genres spécialisés qu'il convoque (description des sources, annotation scientifique). S'agit-il d'un flottement ludique ou d'un trouble du discours académique ? Le problème n'est pas tant le jeu littéraire d'Artières, explicitement assumé et annoncé par le titre de la collection, que le fait de prétendre honorer en même temps ces deux contrats. Car c'est alors l'autorité de l'historien qui se fait garante d'une fausse archive (elle-même présentée au moyen d'une fausse notice, parodiant l'expertise philologique) logée au cœur d'archives authentiques, encadrées par un commentaire spécialisé. Artières récolte ainsi le double bénéfice (notamment éditorial) du sérieux historien et du jeu artistique, ce qui n'est pas sans susciter des critiques parmi la communauté historienne.

IV. Dans la quatrième partie de l'ouvrage, « Retour(s) », Artières raconte son enquête à la troisième personne, sur le mode hétérodiégétique souvent utilisé dans les romans. Ainsi de sa visite à l'asile de Gorizia (Trieste) où Marchi a été interné, il écrit :

> « Il marcha dans le grand parc sous ces arbres qui naguère avaient été témoins de tant de cris et de souffrance. Il prit quelques photos : le château d'eau, la cheminée de la chaufferie, les fenêtres fermées par de lourds barreaux et des gros volets de bois. Pourtant il éprouva l'étrange impression que ce lieu était encore habité, qu'à jamais, comme à la Villa Grimaldi à Santiago du Chili où les





> militants du MIR avaient été torturés, des fantômes erraient encore. Il resta là quelques longues minutes comme si quelques-uns le retenaient par la main, sans doute y avait-il parmi eux des hommes comme Bambino. [...] il pensa à toutes ces vies consignées parfois en quelques mots, parfois seulement une ligne. Il songea à l'oubli. »[19]

Notons l'usage du passé simple, « signal de littérature » selon Barthes et temps du réalisme romanesque par excellence. Notons aussi le lexique sur-conventionnel du cérémonial littéraire (*naguère ; il éprouva l'étrange impression ; des fantômes erraient encore ; il songea à l'oubli*) qui à force sonne comme un pastiche ironique.

Pour conclure cette présentation des procédés d'écriture dans *Vie et mort de Paul Gény*, je retiens le montage très complexe et rusé de discours et de documents, ainsi que les divers procédés énonciatifs empruntés à la tradition littéraire. La variété des genres et des supports présentés (presse, photos, lettres, journal, récit) permet aussi de feuilleter cet ouvrage comme un catalogue d'exposition. Ce qui m'amène à une autre pratique qu'affectionne Artières, celle de l'art contemporain.

## Des dispositifs venus de l'art contemporain

Les dispositifs d'Artières s'inspirent explicitement de l'art contemporain. J'ai montré ailleurs combien celui-ci fait l'objet d'appropriations et de déplacements dans

diverses expérimentations littéraires actuelles[20]. Ainsi, nombre d'« extensions » de la littérature hors du livre, très étudiées actuellement, trouvent leur origine dans les avant-gardes artistiques du premier XX^e siècle et leurs reviviscences des années 1960 : ainsi des pratiques de la performance, par exemple le *body art* pratiqué par Marina Abramović & Ulay. Je considère ici l'art contemporain comme un « paradigme » au sens de Nathalie Heinich (2014). Depuis Marcel Duchamp, le site spécifique de l'œuvre se trouve déplacé vers la personne de l'artiste et le dispositif qu'il met en place en vue d'y engager le spectateur. La réflexion de Nicolas Bourriaud sur les « esthétiques relationnelles » (1998) a ainsi contribué à observer les gestes donnant lieu à des interactions, modifiant les rapports des usagers entre eux, mais aussi avec les lieux et les institutions.

Dans le champ littéraire, les activités jugées auparavant périphériques à l'« œuvre » (entretiens, performances, interventions en public, discours de remise de prix, etc.), voire même jugées purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.), se voient de plus en plus explicitement intégrées au processus de création et de transmission[21]. L'exemple de l'écrivain Philippe Vasset illustre aussi ce déplacement de l'écriture vers des dispositifs externes. Auteur de romans inspirés d'expériences de terrain et de cartes géographiques, il teste de nouveaux genres et nouveaux dispositifs « pour permettre la coexistence et l'interpénétration réciproque du réel et de la fiction » et « ouvrir le texte à ses lecteurs » :





> « [...] il nous faudrait, au lieu du roman, une forme plus proche de ce que l'art contemporain appelle installation, c'est-à-dire une juxtaposition d'éléments entre lesquels on puisse circuler, un texte préparé comme l'étaient il y a cinquante ans les pianos, bref, une machine. »[22]

Très curieux lui aussi d'art contemporain, Philippe Artières réfère aux installations et ouvrages autobiographiques de Sophie Calle, raconte ses échanges avec le designer Ramy Fischler qu'il côtoie à la Villa Médicis[23], cite le travail de l'artiste italo-suisse Massimo Furlan, avec lequel il a joué sur scène son propre rôle d'historien. Dans la performance *Numéro 10*, Furlan reconstitue un célèbre match de football en réitérant méticuleusement tous les gestes de Michel Platini[24]. Artières partage cet intérêt pour la reconstitution comme expérience esthétique et heuristique. On l'a constaté à propos de l'assassinat de Paul Gény et du dispositif de sa réitération : port de la soutane, mégaphone et tractage en pleine rue contribuent à ce type d'investissement de l'espace public.

En voici un second exemple. Invité en tant qu'historien pour une conférence à l'université de Lausanne en mai 2017, Artières s'est présenté au public en « montreur d'archives », endossant alors une blouse bleue de magasinier. On peut je crois parler de performance, au sens où il fait émerger un autre rôle : historien invité dans le cadre académique, il se déguise en « montreur d'archives ». Ce faisant, il déplace le cahier des charges de la conférence :

argumenter, synthétiser, ou faire preuve d'érudition, comme on l'attend classiquement d'un historien, n'est plus de mise, il s'agit plutôt de montrer et de raconter une pratique des archives. Tous les samedis, Artières raconte se rendre au marché aux puces et y chiner des documents personnels arrivés là de vide-greniers ou autres, pour constituer des « archives sans qualité ». Les carnets, lettres, cartes postales, photos qu'il acquiert sont ainsi constitués en dossiers associés à des personnes (parfois à peine identifiées) et à leur vie concrète. Ce geste en fait des objets d'histoire. Artières pose sur le pupitre un de ces dossiers, qu'il détaille pièce à pièce, sans en tirer des énoncés historiques généraux. Il le laisse à sa singularité, son incomplétude et son énigme. Le rôle de « montreur » assouplit donc le répertoire de l'historien universitaire : il permet des coups de sonde dans un univers particulier, fait de bribes de documents sans visée de totalisation, comme un immense puzzle incomplet. Ce faisant, Artières fait partager au public les opérations par lesquelles des objets singuliers accèdent au discours historien : s'y aperçoit la dimension hasardeuse, incomplète, de cette collecte, qui s'oppose terme à terme aux archives « nobles » des institutions officielles et à leur implicite social et politique.

## Un historien indisciplinaire

Artières aime à développer son écriture au-delà du répertoire routinier des techniques historiennes, à partir de modèles littéraires (Perec, Sebald) et artistiques contemporains





(Sophie Calle, Massimo Furlan). Héritier du projet historien de Jules Michelet, qui tente de ressusciter les acteurs du passé, Artières a la conviction que la littérature et l'art contemporain ont trouvé des moyens formels pour « faire entendre la voix oubliée des morts »[25]. Chez les artistes, il cherche des outils d'intelligibilité au service du travail historique et réfléchit aux moyens d'enrichir l'écriture de l'histoire sans renoncer à la visée de production de savoir.

Autrement dit, pour Artières, l'histoire n'est pas un discours monologique asséné d'en haut et du dehors, par une voix d'autorité ayant résolu une fois pour toutes le conflit des interprétations. Elle s'assimile à un propos par sélection et juxtaposition, par « monstration » et par narration. Le « je » de l'historien y apparaît, à titre de responsable du montage. Il s'agit bien d'une expérience ludique, non au sens où Artières se moquerait de la méthode historique, mais où il fait du jeu une ressource rendant visibles plusieurs dimensions de l'historicité. Selon lui, l'historien n'accède à la complexité d'une situation qu'en multipliant les points de vue, les niveaux de lecture, les types de documents. L'histoire est une opération de montagne narratif déployé sous les yeux du lecteur invité à le contrôler, le commenter et y participer.

Fidèle aux propositions de Michel Foucault, Artières s'assume donc comme un historien indisciplinaire ou indiscipliné : les opérations du savoir étant régulées par le pouvoir, il est souhaitable de les réinventer, de les détourner, d'en transformer les visées. Il subvertit les

statuts (historien académique), les tons (dispositif de jeu et registres de langage) et les usages (performance de rue documentée par la photo), en vue de produire d'autres effets de savoir.

Philippe Artières déplace ainsi ses sources historiques vers des dispositifs artistiques qui en rendent visible la constitution en objet, brisent la hiérarchie traditionnelle des objets d'étude et interrogent ludiquement ses frontières. En tenant au Centre Pompidou un « bureau » des archives des usagers, il fait du geste historien un processus et une expérience, et non simplement un discours destiné aux spécialistes de sa discipline. On dira pour conclure qu'Artières recourt aux registres esthétiques et ludiques pour rendre à l'histoire sa dimension de geste et d'activité[26].

## Notes

1 Artières, *Rêves d'histoire*, p. 91.
2 Artières, *Miettes*, p. 10.
3 Source : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cr5KX4j/rr5K5Rp
4 Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, p. 102.
5 Artières, *Miettes*, p. 11.
6 Artières, « Vies d'Yvonne A. », in *Devenirs du roman. Écritures et matériaux*, pp. 105-115.
7 Artières, *Au fond*, pp. 41-47.
8 Ribard, « L'écriture historienne de Pierre Michon : la parole et la vision », 2005, pp. 187-195.
9 Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, 2014.
10 Artières, *Miettes*, p. 11.
11 Perec, « Interroger l'habituel », *L'infra-ordinaire*, 1989, p. 11.
12 Prière d'insérer à *Espèces d'espaces*, 1974.





13 Perec, *Je me souviens*, 1978.
14 Ernaux, *Journal du dehors*, 1993, dos de couverture.
15 Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, pp. 89-90.
16 *Ibid*, p. 143.
17 Courriel privé de Philippe Artières, 17 octobre 2018.
18 *Ibidem*.
19 Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, p. 190.
20 Meizoz, « Littérature et art contemporain : la dimension d'activité », *COnTEXTES*, Varia, mai 2018, en ligne : https://journals.openedition.org/contextes/6470
21 Meizoz, *ibidem*.
22 Vasset, in coll. *Devenirs du roman*, 2007, p. 59.
23 Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, p. 49.
24 Artières, *Reconstitution*, pp. 65-66.
25 Aterianus-Owanga & Greani, « Entretien avec Philippe Artières », p. 199, en ligne : https://journals.openedition.org/gradhiva/3294
26 À l'instar d'artistes comme Sophie Calle, Yves Pagès ou Jean-Charles Massera qui inventent des dispositifs pour rendre « active » esthétiquement une question de société. Cf. Perrot-Corpet, « Fictions en quête d'auteur : immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédial », in *COnTEXTES*, n° 22, 2019, § 25, en ligne : https://journals.openedition.org/contextes/7135 et Zenetti, « Un bovarysme performé », 2019.

X

# Extensions du domaine de l'œuvre

*L'enfant n'apprend pas qu'il y a des livres, qu'il y a des sièges, etc., mais il apprend à aller chercher des livres, à s'asseoir sur un siège, etc.*

Wittgenstein[1]

## L'impact de l'art contemporain

Le régime médiatique et spectaculaire de la littérature a lentement émergé depuis le XIX^e^ siècle. Dans ce processus, au XX^e^ siècle, les dispositifs d'art contemporain me semblent avoir exercé un effet puissant sur la littérature, à travers les diverses avant-gardes qui ont déplacé et rejoué les pratiques anciennes. Qu'advient-il des formes littéraires lorsqu'elles sont au contact d'autres arts ? Prenons acte du *paradigme* que constitue l'art contemporain depuis Marcel Duchamp[2]. Dans cette configuration, le site spécifique de

l'œuvre se trouve déplacé, la prolongeant du même coup vers ses marges. Dans la foulée, les activités jugées jusqu'alors périphériques à l'« œuvre » (entretiens, performances, interventions dans l'espace public, discours de remise de prix, etc.), voire même perçues comme purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.), se voient de plus en plus explicitement intégrées au geste artistique. En effet, l'art contemporain porte son attention moins sur l'objet artefactuel lui-même – comme dans l'art moderne – que sur son effectuation par l'artiste au sein d'un dispositif (installation, performance) intégrant les éléments de son contexte. On parle notamment d'art « contextuel » (Ardenne 2002). Le développement dès les années 1960 des arts de la performance, tel le *body art* de Marina Abramović (Meizoz 2015), a ainsi ouvert la voie à diverses expérimentations sur le terrain des écritures (Sophie Calle ; Yves Pagès ; Jean-Charles Massera) elles-mêmes nourries des avant-gardes littéraires du XX^e^ siècle, comme les conférences boxées d'Arthur Cravan, en 1913[3]. Thierry Lenain évoque ainsi cette tendance du paradigme contemporain à

> « réintégrer les attributs externes de l'œuvre dans sa substance même. L'environnement institutionnel, les récits concernant l'objet exposé, son prix, le certificat, la signature de l'artiste et même les réactions du public sont souvent traités comme des signifiants artistiques de premier degré, parfois bien plus importants que l'objet lui-même. »[4]





En effet, l'art contemporain est le plus souvent relationnel : il met en évidence les relations suscitées par le geste artistique. Ce déplacement peut être décrit dans une perspective pragmatiste dont Richard Shusterman (1992) a décrit les enjeux à partir des écrits de *Art as experience* (1934) de John Dewey.

## Un tournant pragmatiste ?

Envisager la littérature non seulement comme une série de textes réduits à la bibliothèque ou à l'archive, mais aussi comme une constellation d'activités adossées à des situations, des acteurs, des formes et des supports, tel est le point de vue que j'ai adopté dans mes recherches. Cela s'inscrit dans un courant de réflexions anthropologiques et historiques sur la littérature, dont Florent Coste a donné une formulation récente dans *Explore. Investigations littéraires* (2017) :

> « Une théorie anthropologique de la littérature s'intéresse aux relations sociales qui s'organisent autour des œuvres littéraires et que ces dernières réarticulent. »[5]

Coste envisage la littérature moins comme une représentation (*mimesis*), que comme une modélisation du monde, observant les effets des objets littéraires, autrement dit les possibilités d'action qu'ils déploient (redescription, critique, déplacement parodique, exténuation des clichés, etc.). Parcourant les travaux d'Yves Citton, Jacques

Rancière, Éric Chauvier, Franco Moretti, Marielle Macé ou Hélène Merlin-Kajmann, avec l'œil du pragmatiste américain doublé d'une vigilance wittgensteinienne, Florent Coste envisage l'enquête sur la littérature comme une ethnographie, dont la tâche serait avant tout descriptive, attentive aux dimensions de « processus » et de « performances » autour de l'objet littéraire. Il invite donc à explorer les situations où la littérature a des effets sur le monde, déplace, surprend, s'offre à la réappropriation : le poème « Liberté » (1942) d'Éluard parachuté sur la France par la Royal Air Force ; la vague de suicides après la parution des *Souffrances du jeune Werther* ; l'effet viral des graffitis de Mai 68 ; la banalisation des *sex toys* après le succès mondial de *Fifty shades of Grey*, etc.

Un tel déplacement du regard, de l'objet artistique aux relations qu'il établit témoigne d'un tournant pragmatiste dont Richard Shusterman (1992) a décrit les enjeux à partir des écrits de John Dewey (*Art as experience*, 1934). Pour le dire avec un lexique littéraire : dans l'art contemporain, l'intérêt se déporte du *texte* vers les relations de celui-ci avec le *paratexte*. Ou, en langage scolastique, de l'*opus operatum* vers l'ensemble du *modus operandi*. De même, dans le champ des études littéraires, il s'agit de décrire la littérature comme une constellation d'*activités* adossées à des situations, des acteurs, des formes et des supports (Meizoz 2015 & 2016). Le point de vue pragmatiste traite moins l'art comme un objet muséal, achevé, que comme une situation de communication, une interaction avec des êtres et des objets,





un geste « relationnel », au sens de l'art relationnel (Bourriaud 1998).

Considérons par exemple ce que Lionel Ruffel (2016) nomme « l'extension de la sphère de la publication » : aujourd'hui, faire œuvre littéraire ne consiste pas seulement à publier un texte, mais bien à le décliner sous diverses formes et pratiques dont l'imprimé n'est que la trace. Performances, lectures, entretiens en public, ballades littéraires, ateliers d'écriture, séances de bibliothérapie, dédicaces, sont autant de lieux et d'occasions qui étendent l'activité littéraire au-delà du livre. Autrement dit, dans ces situations, le texte se trouve exposé à un dispositif complexe qui l'actualise et le prolonge au-delà de son unité interne. L'espace de l'œuvre s'élargit, et ce phénomène a cours au moins depuis les avant-gardes du XX^e^ siècle, qu'elles soient futuristes, dada ou surréalistes.

### *War damaged musical instruments* (2017)

Un exemple artistique m'aidera à illustrer le déplacement des frontières artistiques qui se joue dans le paradigme contemporain. L'installation *War damaged musical instruments* (2015) de l'artiste écossaise Susan Philipsz, présentée à la Hamburger Bahnhof de Berlin en 2017. L'ensemble mobilise deux salles du musée. La première est vide, munie cependant de quatre discrets hauts-parleurs diffusant des sons déchirés, hésitants et non-harmoniques, de ce qu'on identifie peu à peu comme

des cuivres (trompettes, cors, etc.). On traverse cette salle, un peu surpris et décontenancé, prêtant l'oreille à une série de sons variés, irréguliers et désarticulés. La salle suivante présente des écrans vidéo qui documentent la genèse de l'« œuvre » (musique bruitiste ? composition expérimentale ?) entendue dans la première. Il s'avère alors que l'artiste a longuement collaboré avec des historiens, archéologues et musiciens pour travailler sur des trompettes militaires laissées sur les champs de bataille entre 1815 et 2010. Les instruments portent les stigmates des explosions et des balles. Ils sont incomplets et mutilés. Un musicien en joue, tente d'en sortir des sons. Il les ressuscite en quelque sorte dans leur état dégradé, qui évoque métonymiquement toute l'horreur de la guerre, les cris inarticulés de la terreur. Nous voilà dans une *art-chéologie* en quelque sorte : le documentaire vidéo rétablit la genèse et le contexte de ces sons, tout en étant montré après ceux-ci. Il fait de l'enquête (archéologique, musicologique) un processus artistique qui englobe les instruments de musique et leurs sonorités dans une nouvelle forme de vie (distincte, contextuellement, de leur premier usage militaire). Autrement dit, par l'agencement des deux salles contiguës, le documentaire s'avère partie prenante du dispositif de l'œuvre dont il permet la pleine ressaisie, notamment émotionnelle. En effet, sans la vidéo para-sonore, le cadrage de l'interprétation (*frame*) resterait indécis et l'émotion des auditeurs ne pourrait être rattachée à l'Histoire terrible qui s'y rejoue. La signification historique et affective de ces sons n'est





donc accessible que par l'intrication de l'événement sonore et du documentaire visuel.

## Prolongements de l'œuvre

J'en reviens à *l'extension du domaine de l'œuvre*. Elle me semble notable aujourd'hui sous des formes diverses. Après en avoir donné quelques exemples dans *La littérature "en personne"* (2016), il est possible de les systématiser un peu. Grossièrement, à ce stade de la réflexion, j'identifie cinq modes de prolongements de l'œuvre littéraire :

### *1. Les prolongements dans les interventions médiatiques*

Je pense ici aux genres de l'interview et de l'entretien. Dès les années 1950, l'entretien avec l'auteur devient un genre éditorial à part entière et fait l'objet de collections spécifiques, comme l'a montré Odile Cornuz (2016). Devenu livre, l'entretien intègre peu à peu le domaine de l'œuvre au sens où la critique le considère comme partie intégrante de celle-ci, comme on peut le constater d'*Aragon parle* (1966) aux *Yeux ouverts* (1980) de Marguerite Yourcenare à *Écrire* (1993) de Marguerite Duras.

Ainsi Michel Houellebecq fait-il de ses interviews télévisées un prolongement de ses romans, y reprenant à son compte les propos de certains personnages. Le voilà attaqué en justice pour cette raison, alors que son roman n'est pas inquiété[6]. Houellebecq importe ses pratiques de l'art contemporain, dont il est un observateur attentif : ici, une

posture publique qui prolonge et déplace le dispositif romanesque sur la scène médiatique. Peu à peu, quittant le strict champ littéraire, Houellebecq s'est mué en polyartiste multipliant les incursions dans le scénario, le film, la chanson, la poésie, la curation d'art contemporain, la photo, etc.[7] L'impact de l'art contemporain sur les écrivains n'est d'ailleurs pas à sens unique, il emprunte en retour sans cesse des pratiques et des matériaux à la littérature mais aussi au cinéma, aux arts de la scène, etc.

### *2. Les prolongements dans la réception*

Déployer le texte et l'effectuer dans un dispositif, c'est inclure par exemple les lectrices et lecteurs dans l'activité littéraire. Et faire pénétrer leurs discours dans l'espace de l'œuvre. De nouvelles formes théâtrales misent ainsi sur l'implication des publics dans le spectacle. Yan Duyvendak et Roger Bernat ont créé en 2011 à Genève *Please, Continue (Hamlet)*, qui met en débat une scène fameuse de la pièce (Acte III, scène 4) dans laquelle Hamlet tue d'un coup de couteau Polonius (le père d'Ophélie) caché derrière un rideau, en s'écriant: « Tiens ! Un rat ! » Voici le commentaire que Delphine Abrecht fait de cette expérience théâtrale:

> « Hamlet est-il coupable ou innocent? Fou ou non? A-t-il vraiment pensé qu'il s'agissait d'un rat? Qu'il s'agissait d'un autre homme? Alors que les lectures de cette scène peuvent être diverses, Bernat et Duyvendak décident de s'en remettre à la justice d'aujourd'hui et de





> rapprocher la fiction et la réalité en confiant le cas à de vrais professionnels du droit, ayant accepté de jouer leur propre rôle. Ceux-ci se voient remettre le dossier d'instruction d'un cas véritable, s'apparentant à cet épisode de *Hamlet*. À partir de cette scène et de ce dossier, qui font office de canevas commun, Duyvendak et Bernat convoquent donc sur le plateau six professionnels de la justice, renouvelés selon la ville où le spectacle a lieu, et trois acteurs chargés de jouer respectivement le rôle d'Ophélie, qui accuse Hamlet d'avoir tué son père; de Hamlet, qui maintient avoir cru qu'il s'agissait d'un rat; et de Gertrude, qui corrobore le témoignage de son fils. À chaque représentation, à chaque « procès », les avocats sélectionnent des éléments à partir du dossier d'instruction et en donnent, comme il est d'usage, leur lecture au juge. Les aspects sélectionnés, les interrogatoires et les plaidoiries varient selon les soirs et, dirait Bayard, selon la personnalité des avocats; tout comme varient les discussions entre les quelques spectateurs choisis au hasard vers la fin du spectacle pour faire office de jury. Les spectateurs qui se retrouvent dans cette position, et qui doivent tour à tour donner leur avis sur le jugement attendu, font l'expérience de leur propre positionnement face à ce qu'ils viennent de voir et d'entendre (davantage encore que dans *Cour d'honneur*, puisqu'ils sont directement invités à s'exprimer). Ils réalisent, parfois avec effarement, à quel point leur avis peut différer de celui des autres spectateurs à partir d'une même représentation des faits. »[8]

Autre exemple, les sites destinés aux lecteurs comme *Babelio* organisent la discussion autour des ouvrages publiés, en donnant la parole à chacun dans des forums où s'archivent les jugements portés par les lecteurs ordinaires. Désormais des travaux académiques recourent à ces matériaux: Véronique Rohrbach (2017) a étudié les 5 000 lettres de lectrices et lecteurs conservés par Georges Simenon, ainsi que les réponses de celui-ci pour penser de manière empirique les logiques de réception. Samuel Estier quant à lui travaille sur les commentaires d'internautes consacrés à la littérature.

*3. Les prolongements en déclinaisons transmédiales*

Pensons ici aux adaptations pour le cinéma et le théâtre, aux prolongements et suites transfictionnelles des *fan fictions* (*Harry Potter*, *Le Seigneur des Anneaux*). On pourrait y ajouter les déclinaisons de matériel promotionnel (*packaging*) accompagnant la promotion des best-sellers.

*4. Les prolongements dans les documents annexes*

De ce type de prolongement, l'histoire littéraire connaît des précédents, notamment à l'occasion du procès fait à Flaubert pour *Madame Bovary* (1857). Le tapage occasionné par l'affaire a fait la publicité du livre dont les ventes ont largement bénéficié et Flaubert s'en réjouit dans sa correspondance. À tel point que l'édition « définitive » qu'il donne du roman en 1873 – peu après la mise





à l'*Index* du livre par l'Église catholique (1864) – y inclut le réquisitoire, la plaidoirie et le jugement. En publiant ces éléments externes au roman dans l'espace du volume, Flaubert confronte directement son œuvre avec le commentaire qu'en donne la Justice. Vincente Minelli s'en souviendra lors d'une fameuse adaptation au cinéma (1949) : l'histoire d'Emma est encadrée par l'audience de Flaubert au tribunal. Devant les juges, l'écrivain prend la défense de son héroïne, et, aubaine pour le *happy end* hollywoodien, on l'acquitte...[9]

Autre exemple emblématique : l'écrivain et universitaire Jean-Benoît Puech invente quant à lui des « auteurs supposés », à savoir des personnages d'écrivains (Benjamin Jordane, dont il édite pieusement les œuvres) ou de biographes (Yves Savigny, co-éditeur avec lui des *Cahiers Benjamin Jordane*). Ainsi Puech et Savigny ont-ils signé *Jordane et son temps 1947-1994* (2017), catalogue de l'exposition de Dijon en 2014, autour des manuscrits, objets, photos et autres archives laissés par Benjamin Jordane. Voici la présentation de l'éditeur :

> « Il s'agit en effet du catalogue d'une véritable exposition qui a eu véritablement lieu en 2014 à l'université de Bourgogne, à Dijon. C'est-à-dire qu'autour du personnage d'écrivain qu'a inventé Jean-Benoît Puech, Benjamin Jordane, auquel il prête beaucoup de ses traits, de ses goûts, de ses références et de ses obsessions, il a réuni des objets, des œuvres, des documents (correspondances, revues, photos) susceptibles de

rendre compte de l'homme, de l'œuvre et de leur époque. En fait, qu'on ne s'y trompe pas, cette exposition et le catalogue qui en résulte ici sont une poursuite de l'œuvre supposée de Jordane, et avérée de Jean-Benoît Puech, par d'autres voies et moyens. Elles enrichissent le personnage, permettent de l'aborder différemment et ont ce résultat de faire de la littérature, et quelle littérature vertigineuse ! avec un matériau qui ne lui était pas destiné. C'est fascinant d'érudition réelle et inventée, d'humour, de gravité quant aux fins de l'art et aussi de mélancolie. »[10]

Un tel catalogue regroupe un texte et l'ensemble paratextuel qui l'accompagne, puisqu'il documente l'œuvre de Jordane par des sources et objets présentés matériellement dans l'exposition. Le paratexte est destiné ici à renforcer l'effet de réel associé à l'œuvre supposée, qu'il prolonge dans un jeu fictionnel étourdissant.

*5. Les prolongements dans la performance*

Ce mode de publication implique le corps de l'écrivain et ajoute au texte des éléments externes, comme la voix, le geste, le décor, la musique, etc. Pensons aux lectures-spectacles de Christine Angot, François Bon ou au duo Nomi Nomi. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel parlent de « littérature hors du livre »[11]. Et en effet, des travaux s'intéressent désormais aux festivals de littérature[12] ; aux performances littéraires ; au genre de l'entretien avec l'auteur[13] ; enfin à





l'oralité des écrivains à la radio et à la télévision[14]. Ces modes d'incarnation de la littérature à l'état oral (lecture publique, lecture-spectacle, lecture musicale ainsi que rituels verbo-moteurs comme le *spoken word*, le rap et le *slam*[15]) se distinguent d'autres formes, comme les usages et réactualisations de la littérature au sein d'installations contemporaines[16]. Par exemple, Jean-Christophe Norman lie dans son travail déambulation et écriture dans l'espace public. Le projet *Ulysses, a long way*, commencé en 2013, consiste à recopier à la craie sur les trottoirs, dans des villes du monde entier, des pages de Joyce. Norman se réfère à Borgès (Pierre Ménard réécrivant le Quichotte) à Walter Benjamin (la reproductibilité technique) et au fameux rouleau de Jack Kerouac. Dans le sillage des situationnistes et du marxiste Henri Lefebvre, il s'agit de faire art à partir de situations quotidiennes dans l'espace public, en vue de susciter des réactions et de changer le regard des passants. L'écriture se fait geste mouvant, ligne éphémère soumise aux éléments (pluie, vent, etc.) et produisant dans l'espace urbain de nouvelles figures qui relèguent au second plan la totalité et le sens du texte.

De son côté, Jérémie Bennequin entreprend le patient gommage, page après page, de l'œuvre de Marcel Proust dans la collection blanche de Gallimard. Gommage aussi est hommage : le travail s'intitule « ommage ». Sous son propre nom, Bennequin publie des volumes effacés, vendus comme livres d'artiste. Avec les déchets de gomme mêlés d'encre, il réalise des sculptures. Il prodigue aussi ses conseils de « désécriture » dans un *Manuel* d'estompage.

Ludique, le geste réfère notamment au poète et plasticien belge Marcel Broodthaers mais aussi aux œuvres « améliorées » décrites par Pierre Bayard[17] : ainsi, Bennequin réalise de faux placards d'imprimerie avec, par exemple, un poème de Baudelaire corrigé sur épreuves : « À une dame créole » devient « À deux dames créoles »...

Norman comme Bennequin s'emparent d'un texte figé et le redéploient vers d'autres supports et contextes : ils remettent ainsi en jeu les classiques littéraires par les gestes de copie, de gommage et de correction.

## Retours sur la performance

J'aimerais revenir sur la cinquième modalité des « prolongements dans la performance ». Genette considère la performance accomplie par l'auteur comme un « épitexte auctorial public » peu étudié en tant que tel[18]. Il se caractérise par une médiation technique (micro, éclairage, etc.) et par une actualisation souvent ultérieure à l'écriture (un texte déjà écrit ou imprimé est ensuite mis en lecture), à moins qu'il ne s'agisse de création semi-improvisée. Il ajoute :

> « Il faudrait peut-être toute une étude à part, dont je n'ai heureusement pas les moyens, pour traiter d'une autre forme, au moins indirecte, d'épitexte public : celui que fournissent, et depuis toujours, les séances de lecture publique des œuvres par leurs auteurs. [...] la lecture (ou récitation de mémoire) elle-même est





> déjà bien évidemment, par son débit, ses accents, ses intonations, par les gestes et mimiques qui la soulignent, une "interprétation". Nous n'avons, par force, aucune trace de telles performances antérieures à la fin du XIX^e^ siècle, mais quelques témoignages indirects qu'il serait peut-être utile de rassembler et de confronter, et au moins, pour les fameuses tournées de Dickens, (qui a laissé le souvenir d'un prodigieux acteur), quelques versions spécialement abrégées, voire modifiées, qui portent indirectement commentaire. »[19]

Vincent Laisney (2017) a récemment exhumé une forme voisine, la lecture cénaculaire dite d'« essayage », qui se déroulait en petit comité au domicile d'un auteur. On conviendra que la lecture à haute voix est une interprétation au double sens, *musical* (interpréter une partition) et *herméneutique* (lire, c'est *déjà* interpréter, par la tonalité, la voix, le rythme et les pauses). Mais pour déployer tous les effets de sens d'une lecture-spectacle qui mobilise plusieurs médias et codes (sonorisation, décor, voix, gestes, etc.), on ne peut se satisfaire du seul geste herméneutique appliqué à un texte isolé. Car le paratexte est justement ce qui fait du texte non un objet inerte, mais l'élément d'une *activité*. Mieux vaut alors, selon Coste (2017), rendre compte d'une performance par une description minutieuse telle que la pratiquent les ethnographes. L'activité littéraire déployée en performance inclut le texte mais ne s'y limite pas. Pour la comprendre, une herméneutique classique (celle du décodage sémiologique) ne

suffit pas. En termes wittgensteiniens, il faut comprendre les jeux de langage qui constituent la performance comme partie prenante d'une forme de vie.

## Vers les pratiques et actions littéraires

Au vu des cinq prolongements examinés ici, il est possible d'envisager la littérature sous des angles neufs, et de décrire l'*activité* littéraire comme une pratique scénique collective et publique[20]. On y interrogerait non seulement le sens de son langage, mais aussi l'action qu'elle accomplit et les effets qu'elle induit sur une communauté d'auditeurs coopérant à son effectuation. Comme on l'a indiqué pour l'art contemporain, l'intérêt s'est déplacé de l'œuvre vers la personne de l'artiste : ainsi les prolongements 1, 3 et 5 décrits ci-dessus présupposent par exemple la labellisation du nom d'auteur, voire son devenir de « marque » commerciale (Thérenty & Wrona 2019). Il est donc illusoire de décrire une telle activité sans la situer au sein du cosmos économique qui en régit la circulation et la visibilité. Régulée par les normes du champ littéraire, elle se déroule comme un jeu non pas tant au sens divertissant qu'à celui de *se prendre au jeu*. Autrement dit, il faut que le jeu littéraire réglé préexiste pour qu'émergent l'auteur, l'intention aussi bien que la relation avec les publics. Wittgenstein le formulait ainsi :

> « L'intention est incorporée à la situation, aux coutumes des hommes et à leurs institutions. Si la technique du jeu d'échecs n'existait pas, je ne pourrais pas avoir l'intention de faire une partie d'échecs. »[21]





Envisager la littérature non comme une bibliothèque de textes inertes mais comme un ensemble de pratiques et d'activités adossées à des formes et des supports a pour mérite de déployer sa dimension énonciative et discursive, la voix derrière la lettre et le corps derrière le livre. Ces retrouvailles de la littérature et de l'oralité ne se sont cependant pas faites en un jour. Elles puisent à des pratiques antérieures, comme la lecture à haute voix et plus récemment les performances scéniques d'écrivains (de dada au *spoken word* et au slam). À propos de la lecture cénaculaire, pratique négligée par les études littéraires, Vincent Laisney va jusqu'à dire qu'« une grande partie de la production littéraire du XIX^e^ siècle a été récitée avant d'être imprimée »[22]. À nous d'en tirer toutes les conséquences...

## Notes

1 Wittgenstein, *De la certitude*, 1987, § 476.
2 Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, 2014.
3 Meizoz, *La Littérature "en personne"*, 2016, pp. 21-22.
4 Lenain, *Art forgery*, in Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, p. 129.
5 Coste, *Explore*, p. 59.
6 Je renvoie ici à mon article sur l'affaire *Plateforme* (2001) que l'on pourrait étendre à la polémique suscitée par *Soumission* en janvier 2015. Voir « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* », in Kaempfer & Meizoz (dir.), *Littérature et morale publique*, 2003.
7 Meizoz, « Vers l'au-delà médiatique : *La Carte et le territoire* », in Baroni & Estier (dir.), *Les "voix" de Michel Houellebecq*, *Fabula*, colloques en ligne, 2017 : https://www.fabula.org/colloques/document4340.php

8 Abrecht, « Quand la théorie de la réception est intégrée dans l'œuvre : l'exemple du théâtre contemporain », 2016, pp. 102-103.
9 Leclerc, *Madame Bovary au scalpel*, 2017, p. 118.
10 Présentation de l'éditeur sur le site de P.O.L., http://www.polediteur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4234-2
11 Rosenthal & Ruffel (dir.), *La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*, (1) 2010 et (2) 2018.
12 Sur les festivals littéraires, voir Sapiro, Picaud, Pacouret, Seiler, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance », pp. 108-137.
13 Cornuz, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire : le livre d'entretien au XX^e siècle*, 2016.
14 Vallotton, « Voix et postures du poète : la présence de Gustave Roud à la radio et à la télévision suisse romande », in *Gustave Roud aujourd'hui*, 2015.
15 Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, 2015. Sur les implications de la performance, voir Zumthor, *Performance, réception, lecture*, 1990.
16 Mougin, *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, 2017.
17 Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, 2000.
18 Genette, *Seuils*, p. 322.
19 *Ibid.*, p. 340.
20 Meizoz, *La littérature "en personne"*, 2016.
21 Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, § 337.
22 Laisney, *En lisant en écoutant*, p. 34.



XI

# Pour (en) finir

*Son roman a fait grand bruit*
*en dévalant le toboggan de mon vide-ordures.*
Éric Chevillard

Romans pré-formatés, intrigues et *punch lines* validées à l'avance par des « commerciaux », *peopolisation* des créateurs, reflux du texte au profit d'une image d'auteur devenue « marque » commerciale, extensions de l'œuvre vers ses déclinaisons spectaculaires, tous ces phénomènes ne sont pas absolument nouveaux. Dès les années 1830, le genre du roman-feuilleton a illustré avec force l'impact des logiques commerciales et médiatiques sur les pratiques des écrivains. Mais cet univers a aussi contribué à l'invention de formes nouvelles. Les contraintes éditoriales, au sens large, génèrent de l'homogène, du consentant, de l'endoxal, mais suscitent aussi des résistances inventives. Depuis, le phénomène n'a fait que se diversifier. Aujourd'hui, les techniques d'écriture réinvestissent le schéma sériel, parfois au service de narrations subversives,

comme *Vernon Subutex* de Virginie Despentes[1]. La vogue des séries télévisées transforme aussi en profondeur l'économie du cinéma : contre les studios hollywoodiens, Quentin Tarantino présente désormais Netflix comme le « refuge » du film d'auteur…[2]

Ces processus ne concernaient jusqu'aux années 1980 qu'un secteur de la production littéraire et, surtout, n'avaient pas prétention à devenir un étalon de valeur. Désormais, ce modèle industriel occupe une place de plus en plus décisive chez les éditeurs, au risque de marginaliser la diversité des genres et les formes moins familières[3]. L'érosion de la biblio-diversité est-elle notable, ou témoigne-t-elle d'un repli anxieux de ceux qui la déplorent sur les formes canoniques ? Il me semble que l'image publique de la littérature se réduit de plus en plus au seul genre du roman. Même la presse culturelle relate avec complaisance la saga de grands succès comme *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, de crainte de perdre en chemin ses abonnés. Ces journaux savent que les gros lecteurs sont en déclin constant. Il s'agit donc de s'adresser à un public plus large pour lequel la littérature constitue avant tout un divertissement. De leur côté, les auteurs et éditeurs dépendent de plus en plus de nouveaux médiateurs pour parler de leurs livres, car la critique littéraire et l'effet prescripteur de l'enseignement sont en recul. Désormais, la vie d'un livre se joue avec une pluralité d'intermédiaires : libraires et bibliothécaires bien sûr, mais aussi *booktubeurs*, agents littéraires, journalistes spécialisés, influenceurs, directeurs de festivals et de salons, etc. Les publics et les supports





de lecture changent et les paramètres de création comme de réception s'en trouvent modifiés. Comme tout autre marché, celui du livre se prépare en amont : en vue de la rentrée d'automne, les agents littéraires, journalistes spécialisés et autres influenceurs ont accès aux nouveaux livres au moins trois mois avant le grand public. À la mi-juillet, ils ont désigné les titres qui seront mis en avant à la rentrée de septembre. *Babelio*, *Livres Hebdo*, *Page*, *Lire* ou la FNAC sélectionnent ainsi à l'avance les titres « les plus attendus ». Les éditeurs concentrent alors leur énergie sur ces ouvrages, comme les parieurs aux courses de chevaux[4].

Dans un tel contexte, les commentaires et opinions sur les livres se sont fortement démocratisés. Les multiples posts déposés sur des sites comme *Babelio* en donnent un riche aperçu. On peut s'en réjouir, car l'intimidante « littérature » enseignée à l'école devient plus accessible et suscite une large discussion. Mais il est aussi à craindre que le projet esthétique autonome qu'elle porte depuis le XIX^e^ siècle, fruit de luttes contre l'arbitraire monarchique puis contre le primat du critère commercial, se soumette à d'autres modalités : par exemple, à la concurrence entre agents littéraires, aux procédés scénaristiques industriels (y compris par algorithmes) et au capital de célébrité des auteurs considérés comme des « marques ». Le collectif Mauvaise troupe qualifie ce processus de « conte marketing » :

> « Un conte marketing encode un message d'achat dans une structure qui divertit quand un authentique récit

imaginaire décode un rapport énigmatique au monde ou subvertit une norme narrative trop évidente, proche du stimuli-réaction. C'est très différent dans la méthode, la réception et l'effet.»[5]

Les techniques de *storytelling* littéraire, profilées en vue d'une demande supposée, risquent d'induire une homogénéisation des pratiques et un figement technique plutôt qu'une diversité innovante de formes. Désormais, *The best-seller code* (2016) permettrait de mettre en œuvre les sept recettes du succès...

Faut-il préciser, une fois encore, qu'il ne s'agit pas ici d'une énième défense d'une «grande littérature», au nom d'un idéal esthétique abstrait ou simplement calqué sur le canon scolaire? Des dizaines d'ouvrages, de Sainte-Beuve à Barrès, de Julien Gracq au *Don des morts* (1991) de Danielle Sallenave, s'en sont alarmés. Philippe Vilain, dans *La Littérature sans idéal*, a récemment proposé de distinguer la littérature de «divertissement» (soumise «à la marchandise») de la création littéraire, par le critère du style[6]. Mais transformation ne signifie pas forcément déclin. Ce n'est pas la relation de la littérature au marché et aux médias qui serait mauvaise en soi. Mais bien la prééminence croissante et incontestée des cadres financiers, industriels et médiatiques dans la définition de ce qu'elle *doit être*. Ce nouveau cosmos normatif, souvent présenté comme un pur ajustement technique, exerce de fait une violence inerte sur tous les acteurs de la vie littéraire et, plus généralement, sur leur rapport au langage[7].





Or, le langage relève d'un bien commun donnant accès au monde partagé, avec tous les conflits qui l'accompagnent. En ce sens, il constitue un fort enjeu démocratique. À Florence, en 2002, le Forum social européen ne cachait pas son inquiétude dans la résolution adoptée au sujet de la culture:

«[...] occupant largement le champ symbolique avec des œuvres censées s'adapter à tous les consommateurs de la planète, des œuvres qui brouillent la mémoire et la mise en perspective historique, qui ne marquent aucun attachement à un territoire donné, qui privilégient la sensation immédiate sur l'analyse et la distance critique, les industries culturelles préparent les conditions de véritables drames historiques.»[8]

L'écrivain Bernard Noël décrit le contemporain comme une période de «castration mentale» et Bernard Stiegler s'inquiète de cette «misère symbolique»[9]: marchandisation de la culture et des êtres, matraquage des sens et des esprits, contrôle des imaginaires par quelques macrofirmes maîtrisant de nouveaux algorithmes, autant de phénomènes peu compatibles avec les valeurs de liberté et de démocratie[10].

La mutation décrite ci-dessus se situe dans un contexte plus global de crise de la librairie, notamment dans le secteur de la littérature générale. Nombre d'éditeurs ont réagi par une politique de l'offre, soit par une surenchère de publications: moins de ventes, mais plus de livres.

C'est le modèle de la pêche industrielle dans les grands fonds : on ramasse tout en espérant qu'il y ait quelques prises comestibles dans l'immense nasse. À cela s'ajoute que les livres sont conçus sur le mode des *sticks* de poisson : un méli-mélo de qualité médiocre, enrobé d'une robe grasse et croustillante flattant nos papilles sur un mode réflexe. Dans un tel contexte, la plupart des livres des « petits » éditeurs, conçus sur un mode artisanal, tombent vite aux oubliettes à défaut d'être visibles ou commentés. Comme la rotation des livres mis en vente est très rapide, on trouve toujours de nouveaux produits à bas coût (d'où la vogue du « premier roman » et ses festivals spécifiques). Il faut donc réussir à se distinguer de diverses façons, jusqu'à orchestrer des *buzz* ou des scandales littéraires capables d'attirer la presse généraliste.

En Suisse romande, c'est un véritable réseau médiatique, lié principalement au secteur privé, qui entonnait récemment la mélodie d'un réjouissant « renouveau » littéraire : suppléments de rentrée coédités jusqu'il y a peu par le magazine *L'Hebdo* et une grande enseigne locale ; événements portés par le secteur de la librairie et/ou celui des médias (*Livre sur les Quais* à Morges, *Salon du livre* à Genève), festivals lancés par la Fondation du Livre dans les cantons, avec exclusivité accordée à une seule chaîne de librairies ; nouveaux prix littéraires (*prix des lecteurs de la Ville de Lausanne ; prix du polar romand ; prix littéraire SPG*). Tout cela nécessite un travail médiatique complexe, qui a deux corollaires : d'abord, à mesure que la fabrication des succès s'automatise, il s'agit de réhumaniser la vitrine par une





touche *glamour*. D'où un soin particulier à *peopoliser* les auteurs, gueules de « casting » sur tapis rouge[11] ; ensuite, plus inquiétant, le progressif reflux de l'idée d'*œuvre* qui ne correspond pas au régime médiatique de l'événement, marqué quant à lui par le présentisme et l'obsolescence rapide du livre. En effet, la notion d'œuvre, au sens d'ensemble d'ouvrages unis par une visée artistique, est en train de s'effacer de l'espace public médiatique. La ligne de partage passe ici entre le temps long de la consécration et le temps court de l'offre commerciale. Sur ces modalités, le rythme de la presse quotidienne et celui de l'université s'opposent le plus souvent : le monde académique adopte une logique d'œuvre, au risque de délaisser les phénomènes de la rentrée et de s'en tenir à la seule fonction conservatoire. Quant à elle, la presse à l'ère des stars littéraires risque de ne percevoir que les coups ou les scandales, surexpose les livres *bankables*, court le risque de ne parler que de ce dont tout le monde parle déjà (les influenceurs veillent) et de perdre ainsi toute vue d'ensemble ou mémoire littéraire. À chacun sa cécité propre, à laquelle il semble très difficile d'échapper.

Se joue dès lors une tension entre deux manières de concevoir la diffusion de la littérature vers ses publics. Au risque de trop simplifier, j'appellerai la première *médiatisation*, réglée sur le mode du spectacle, selon un « régime d'exposition » (Walter Benjamin) gouverné par l'image (photos de presse, Facebook, Instagram, etc.) et calqué sur des processus industriels. Dans ce régime spectaculaire, l'auteur devient une marque commerciale singularisée

par une posture publique savamment élaborée[12]. Joël Dicker pourrait dire de son héros fictif, l'écrivain Marcus Goldman, la même chose que Silvester Stallone :

« Je n'ai pas créé Rocky Balboa, c'est lui qui m'a créé. »[13]

Sous l'emprise des marques, tout discours sur la valeur spécifiquement littéraire devient caduc. En outre, la littérature se voit ici réduite au seul genre romanesque, au péril de toute biblio-diversité. Qualifions de *médiation* la seconde manière, qui consiste moins à servir le marché qu'à faire le lien entre des publics potentiels et les milieux spécialisés. Le marché n'est pas nié ou suspendu, mais tout n'est pas livré à ses mécanismes. Par exemple, on investit des lieux publics qui échappent à la seule logique commerciale (bibliothèques, écoles, cafés, théâtres, maisons de retraites, etc.). L'objectif déclaré est l'accès pour tous à une grande diversité de supports et de contenus culturels[14]. Ce second circuit reste peu visible dans les médias. Un prix aussi spécifique et discret que celui décerné par le réseau suisse Bibliomedia[15], par exemple, fait voir en creux les limites du modèle commercial appliqué par le secteur privé. Dans celui-ci, la démocratisation de la lecture (dont Joël Dicker a fait, stratégiquement, son cheval de bataille) n'est qu'un vertueux cache-sexe puisque les choix avant tout économiques massifient et homogénéisent l'offre et le champ des possibles créatifs[16].

Certains ouvrages de haut vol ont un parcours de best-sellers (Philip Roth, Salman Rushdie, Joyce Carol Oates,





etc.), mais la contrainte industrielle génère assez souvent des textes prévisibles et sans épaisseur. De plus, le « style barnum » de la promotion tapageuse, né aux États-Unis à la fin du XIX^e^ siècle, devient la caricature de lui-même[17]. Pour le dire avec Yves Citton, la « mythocratie » issue de telles productions (« les algorithmes qui désormais nous gouvernent »[18]) a tout pour plaire à la « médiarchie » régnante[19]. Certes, ces formatages peuvent être subvertis par des détournements ludiques ou critiques. Certains jours pourtant, la franchise d'un Catulle nous manque qui, il y a deux mille ans, n'hésitait pas à traiter de « cacata charta » (« papyrus à chier ») un ouvrage de son contemporain Volusius[20].

Le message structurel que porte le succès commercial d'un Joël Dicker ne dit pas grand-chose de la santé de la création littéraire, même à l'ère de son soi-disant « renouveau ». Certes, on peut se réjouir que l'on publie en abondance, que de nouvelles maisons d'éditions apparaissent et que les lectures publiques se multiplient. Mais cette diversité apparente n'est-elle pas une diversion ? La puissance des techniques de marchandisation de la littérature repose sur la curiosité sidérée de nombreux lecteurs devant les listes des « meilleures ventes ». Face à la version enchantée donnée de la situation, les espaces numériques et les réseaux sociaux peuvent-ils constituer des contre-pouvoirs ? Le recul manque encore cruellement sur ce sujet[21].

Pour l'instant, les services publics (radio-télévision, bibliothèques, universités et écoles) proposent des alternatives, capables de garantir la diversité culturelle et une

réelle démocratisation des biens symboliques. Encore faut-il qu'ils soient décidés à ne pas imiter aveuglément le secteur privé…[22]

Pour finir cette esquisse inquiète, je ne voudrais pas oublier le foisonnement d'auteurs exigeants, à l'écart des dîners en ville (Nathalie Quintane, Christophe Hanna, Olivia Rosenthal, Marie Cosnay, etc.), le déploiement ambitieux d'œuvres pensées comme un ensemble (Antoine Volodine, Patrick Deville), l'invention littéraire numérique (François Bon), la mise en jeu des textes dans l'espace public (Jean-Charles Massera, Philippe Vasset), le réseau de maisons indépendantes, de plateformes et blogs (Diakritik, En attendant Nadeau, Remue.net; Le Clavier cannibale, L'Autofictif) et de collectifs (Inculte, Mauvaise troupe), enfin l'exigence de certains directeurs de collection (parmi lesquels Yves Pagès).

Tout n'est pas dit. Des alternatives existent. Et si on les prenait au sérieux?

## Notes

1 Despentes, *Vernon Subutex*, 3 vol., Grasset, 2015-2017, l'adaptation télévisuelle en a été diffusée en mai 2019.
2 Quentin Tarantino, cité lors du Festival de Cannes, *Le Monde*, 17 mai 2019.
3 Schiffrin, *L'Argent et les mots*, 2010.
4 Un exemple parmi d'autres de ce processus de sélection en amont, le « Grand guide de la rentrée littéraire » publié sur le site du journaliste Henri-Charles Dahlem, https://collectiondelivres.wordpress.com/
5 Mauvaise troupe, *Constellations*, p. 308. Voir Zbaeren, « Écritures collectives et fragments d'expérience. *Constellations* (2014) du collectif Mauvaise troupe », *Fixxion*, n° 18, 2019.
6 Vilain, *La littérature sans idéal*, 2016.





7 Grenouillet & Vuillermot-Febvet (dir.), *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale. Formes sociales et littéraires*, 2015.
8 Cité par Menghini, « Capital, territoire et participation », 2019.
9 Noël, *La Castration mentale*, 1997; Stiegler, *De la misère symbolique*, 2013.
10 Menghini, *op. cit.*, 2019, citant Noël et Stiegler.
11 Expression publiquement mobilisée par la personne déléguée à la politique du livre dans une métropole romande. C'est dire si le modèle du *star-system* imprègne en profondeur l'imaginaire qui préside à nombre de ces initiatives.
12 Voir par exemple Thérenty & Wrona (dir.), *L'Écrivain comme marque*, 2019 et Scibiorska, « L'auteur comme produit d'appel: les figures d'auteur dans les Albums de la Pléiade », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3, 2019.
13 Sylvester Stallone cité dans *Le Monde*, 26 avril 2019.
14 Sur le rôle prescripteur des bibliothèques publiques, voir Chapelain & Ducas, *Prescription culturelle*, 2018.
15 Fondation de droit public active en Suisse. Voir http://www.bibliomedia.ch/fr/
16 Biagini & Marcolini (dir.), *Divertir pour dominer 2. La culture de masse contre les peuples*, Paris, L'Échappée, 2019.
17 L'expression est de Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich*, p. 290. Le philologue la fait remonter aux publicités tapageuses du cirque Barnum, dirigé par un homme d'affaires américain dans les années 1870, et montre ce que lui doivent les méthodes de la propagande hitlérienne.
18 Ruffel, *Trompe-la-mort*, p. 122.
19 Citton, *Mythocratie*, 2010 et *Médiarchie*, 2017.
20 Cité par Vesperini, *Lucrèce. Archéologie d'un classique*, p. 100.
21 Murray, *The Digital Literary Sphere. Reading, writing, and selling books in the internet era*, 2018.
22 Le démantèlement des programmes littéraires de la chaîne culturelle Espace 2 (Radio suisse romande), réputée pour la compétence de ses critiques et le temps d'antenne accordé aux créateurs, a récemment fait polémique. Signé d'un collectif d'éditeurs suisses, voir « Pour le maintien de la littérature à la RTS », *Le Temps*, 25 novembre 2019.

XII

# Bibliographie générale


ABRECHT Delphine, « Quand la théorie de la réception est intégrée dans l'œuvre : l'exemple du théâtre contemporain », in Panayota Badinou (dir.), *Le fabuleux destin des biens culturels*, Lausanne, BSN Press, 2016, pp. 95-107.

ADELL Nicolas, « Devant la littérature [Daniel Fabre] », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16 bis, 2017, en ligne : https://journals.openedition.org/acrh/7506.

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, 2010.

ANEX Georges, *Le Lecteur complice 1965-1991*, Zoé, 1991, pp. 138-148.

ARCHER Jodie & JOCKERS Matthew, *The Best-seller Code. Anatomy of the blockbuster novel*, New York, St Martin's Press, 2016.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, rééd. « Champs », 2004.

ARTIÈRES Philippe, *La Vie écrite. Thérèse de Lisieux*, Les Belles Lettres, 2011.

Artières Philippe (dir.), *La Ville écrite*, La collection de photographies, Centre Pompidou, 2012.

Artières Philippe, *Vie et mort de Paul Gény*, Seuil, «Fiction & Cie», 2013.

Artières Philippe, *Reconstitution. Jeux d'histoire*, Manuella, 2013.

Artières Philippe, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Verticales, 2014.

Artières Philippe, «Vies d'Yvonne A.», in coll. *Devenirs du roman. Écritures et matériaux*, Inculte, 2014, pp. 105-115.

Artières Philippe, *Miettes. Éléments pour une histoire infra-ordinaire de l'année 1980*, Verticales, 2016.

Artières Philippe, *Au fond*, Paris, Seuil, «Fiction &Cie», 2016.

Aterianus-Owanga Alice & Greani Nora, «Entretien avec Philippe Artières», *Gradhiva*, n° 24, 2016, p. 199, en ligne: https://journals.openedition.org/gradhiva/3294.

Bacqué Marie-Hélène, *The Wire: l'Amérique sur écoute*, La Découverte, 2014.

Baetens Jan, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

Baron Clémentine, «Pourquoi les écrivains sont-ils de plus en plus beaux?», *Rue89*, 26 février 2013, http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/02/26/pourquoi-les-ecrivains-sont-ils-de-plus-en-plus-beaux-240056.

Barras Ambroise & Eigenmann Éric *(dir.)*, *Textes en performance*, Genève, MetisPresses, 2006.

Bayard Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées?*, Minuit, 2000.





Becker Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], Flammarion, 1988.

Beetschen Olivier, «Jean-Marc Lovay ou la vérité concave», *Revue de Belles-Lettres*, 3-4, 1979, pp. 73-78.

Benhamou Françoise, «Le marché du livre désormais régulé par la loi. L'adoption et la mise en œuvre de la loi sur le prix unique du livre», in Patricia Sorel & Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, Éditions du Cercle de la librairie, 2008, pp. 355-369.

Bergounioux Pierre, *Exister par deux fois*, Fayard, 2014.

Bergounioux Pierre, *Faute d'égalité*, Gallimard, «Tracts», 2019.

Bertrand Jean-Pierre, Denis Benoît et Triaire Sylvie (dir.), *Sociologie de la littérature. La question de l'illégitime*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002.

Bessard-Banquy Olivier, *L'industrie des lettres*, Pocket, 2012.

Biagini Cédric & Marcolini Patrick (dir.), *Divertir pour dominer 2. La culture de masse contre les peuples*, L'Échappée, 2019.

Birnbaum Jean, «Les noces du texte et de la voix», *Le Monde des livres*, 20 juin 2014.

Blesch Agnès, «Cartographie de la conférence dans la littérature française contemporaine», *Fabula-Les colloques*, «Écrivains en performances», http://www.fabula.org/colloques/document6384.php.

Bloomfield Camille & Zenetti Marie-Jeanne, *Usages du document en littérature*, numéro thématique de *Littérature*, n° 166, Larousse, mai 2012. Voir leur introduction: «Écrire avec le document: quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines?»

Bobillot Jean-Pierre, *Poésie sonore : typologie historique*, Le Clou de fer, 2009.

Boltanski Luc & Thévenot Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991.

Boltanski Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012.

Boltanski Luc & Esquerre Arnaud, *Enrichissement. Critique de la marchandise*, Gallimard, 2017.

Boucharenc Myriam & Guellec Laurence (dir.), *Portraits de l'écrivain en publicitaire*, *La Licorne*, n° 128, P.U. de Rennes, 2018.

Bourdeau Emmanuel, *The Wire : reconstitution collective*, Les Prairies ordinaires, 2011.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Points-Seuil, 1998 [1992].

Bourriaud Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Flammarion, 1998.

Brohy Claudine, « Plurilinguisme, diglossie et minorités : le cas de la Suisse », *Lengas*, n° 73, 2013, en ligne : https://lengas.revues.org/163.

Buclin Hadrien, *Les intellectuels de gauche. Critique et consensus dans la Suisse d'après-guerre (1945-1968)*, Lausanne, Antipodes, 2019.

Caillet Aline & Pouillaude Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Carnevali Barbara, *Le Apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Casanova Pascale, *La République mondiale des lettres*, Seuil, 1999.





Castoriadis Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

Cerisier Alban & Cudré-Mauroux Stéphanie, *Gallimard et la Suisse*, Gallimard, « Hors-série Connaissance », 1999.

Chabault Vincent, *La FNAC, entre commerce et culture. Parcours d'entreprise, parcours d'employés*, PUF, 2010.

Chapelain Brigitte & Ducas Sylvie (dir.), *Prescription culturelle : avatars et métamorphoses*, Presses de l'ENSSIB, 2018.

Charle Christophe & Jeanpierre Laurent (dir.), *La vie intellectuelle en France*, t. 2, « De 1914 à nos jours », Seuil, 2016.

Chauvier Éric, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

Chevillard Éric, « La langue animale [*La Cervelle omnibus*] », *Le Monde des livres*, 8 mars 2013, in *Feuilleton*, Genève, La Baconnière, 2018, pp. 193-195.

Chevrier Jean-François & Roussin Philippe, *Le parti-pris du document 1*, *Communications*, n° 71, octobre 2001.

Chevrier Jean-François & Roussin Philippe, *Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2*, *Communications*, n° 79, juin 2006.

Citton Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Amsterdam, 2010.

Citton Yves, « Contrefictions en médiocratie », *Fixxion*, n° 6, 2013, pp. 132-142.

Citton Yves, *Médiarchie*, Seuil, 2017.

Collectif, *Le prix du livre, 1981-2006 : la loi Lang*, IMEC, coll. « L'édition contemporaine », 2006.

Cometti Jean-Pierre & Quintane Nathalie (dir.), *L'Art et l'argent*, Amsterdam, 2017.

COnTEXTES (dir.), *Approches de la consécration en littérature*, dossier *COnTEXTES*, n° 7, 2010, en ligne : http://contextes.revues.org/4609.

Corajoud Carine, *La librairie, un commerce pas comme les autres ? Histoire de la librairie Payot (1877-1986)*, thèse de doctorat en histoire, université de Lausanne, faculté des lettres, 2016.

Cordonier Noël, « Michel Serres, patriote de la langue française », *Raison présente*, n° 129, 1999, pp. 43-62.

Cornuz Odile, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire : le livre d'entretien au XX^e siècle*, Genève, Droz, 2016.

Coste Florent, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, pp. 143-162.

Coste Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017.

Dakhlia Jamil, Provenzano François, Roche Émilie, « Entre *people* et *newsmagazines*. Hybridations savantes et populaires dans les représentations médiatiques de l'écrivain », *COnTEXTES*, n° 17, 2016, en ligne : https://journals.openedition.org/contextes/6202.

Davies David, *Art as performance*, Oxford, Blackwell, 2003.

Deleuze Gilles, « Le seuil habituel de connerie monte » [entretien], in *Minuit*, n° 24, 1977, en ligne : http://oeuvres ouvertes.net/spip.php?article3231.

Demanze Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, 2019.

Demanze Laurent, « Les formes démocratiques de l'enquête », in Danielle Méaux, *Les Formes de l'enquête*, à paraître, https://www.academia.edu/35136839/.





Deniot Joëlle, « L'intime dans la voix », *Ethnologie française*, n° 4, 2002, pp. 709-718.

Denis Jacques, « Payer pour vendre moins cher », *Le Monde diplomatique*, décembre 2009, p. 4, https://www.monde-diplomatique.fr/2009/12/DENIS/18630.

Dessons Gérard & Meschonnic Henri, *Traité du rythme*, Dunod, 1998.

Dion Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Les Presses de l'université de Montréal, collection « Espace littéraire », 2018.

Donnat Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 20017-2016 », in *Culture Études*, n° 3, 2018, pp. 1-22, en ligne : http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Evolution-de-la-diversite-consommee-sur-le-marche-du-livre-2007-2016-CE-2018-3.

Dozo Björn-Olav et Ellena Laurence (dir.), « De l'émergence à la canonisation », dossier *COnTEXTES*, n° 17, 2016, en ligne : http://contextes.revues.org/6189.

Dubosson Fabien & Cudré-Mauroux Stéphanie (dir.), *Jean-Marc Lovay*, revue *Quarto*, n° 46, Bibliothèque nationale suisse, Berne, 2019.

Ducas Sylvie, » Prix littéraires et aléas de l'aura auctoriale : l'écrivain plébiscité ou "publicité" ? », in Guellec L. et Hache S. (dir.), *Littérature & publicité de Balzac à Beigbeder*, Gaussen, 2012, pp. 357-365.

Dumasy Lise (dir.), *La querelle du roman-feuilleton : Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.

Dupont Florence, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Hachette, 1991.

Duras Marguerite, *Écrire*, Gallimard, 1993.

Dussert Éric, *Une forêt cachée. 156 portraits d'écrivains oubliés*, précédé d'*Une autre histoire littéraire*, La Table ronde, 2013.

Edwards Natalie, « Accumulation and Archives : Sophie Calle's *Prenez soin de vous* » *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38 : Iss. 2, 2014. https://doi.org/10.4148/2334-4415.1016.

Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres*, Armand Colin, 2007.

Follonier Selina, « *Trois jours avec...*, ou la littérature au quotidien. Écrivains et écriture au prisme de l'entretien-reportage télévisé (1973-1976), *a contrario*, n° 27, 2018, pp. 117-135.

Franquin, *Lagaffe nous gâte*, série *Gaston*, n° 11, réédition, Dupuis, 2019.

Freud Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

Gabathüler Chloé & Védrines Bruno, « De la réputation littéraire », in Schneuwly Bernard & Ronveaux Christophe (dir.), *Lire des textes réputés littéraires : disciplination et sédimentation*, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 67-81.

Gaymard Hervé, *Pour le livre. Rapport sur l'économie du livre et son avenir*, Paris, Gallimard/La Documentation française, 2009.

Gefen Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, 2017.





Genette Gérard & Todorov Tzvetan (dir.), *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.

Genette Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987.

Genette Gérard, *Bardadrac*, Seuil, 2006.

Gerlach Markus, *Protéger le livre. Enjeux culturels, économiques et politiques du prix fixe*, Alliance des éditeurs indépendants, 2003.

Geuser Fabien de & Guénette Max, *Littérature et management*, L'Harmattan, 2017.

Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le Débat*, n° 6, 1980.

Ginzburg Carlo, « Nos mots et les leurs. Réflexions sur le métier d'historien », 2013, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs#_ftn49.

Godin Mélanie, « La lecture de textes littéraires à voix haute », *Le Carnet et les instants*, n° 186, 2015, pp. 2-10.

Goffman Erving, « Conclusion : la mise en scène et le moi », in *La Mise en scène de la vie quotidienne 1*. trad. fr., Minuit, 1977.

Grenouillet Corinne, Vuillermot-Febvet Catherine (dir.), *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale. Formes sociales et littéraires*, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2015.

Groys Boris, *En public. Poétique de l'auto-design*, trad. fr., PUF, 2015.

Hanna Christophe, *Argent*, Amsterdam, 2018.

Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, La Découverte, 1999.

Heinich Nathalie, « Le romancier-à-succès », in *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, 2000, pp. 30-34.

Heinich Nathalie, «La fiction comme document: régimes d'énonciation, régimes d'interprétation», 2007, pp. 49-59, http://www.fabula.org/revue/document8847.php.
Heinich Nathalie, *De la visibilité*, Gallimard, 2012.
Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, 2014.
Héron Pierre-Marie (dir.), *Écrivains au micro*, P.U. de Rennes, 2010.
Hudelet Ariane, *The Wire: les règles du jeu*, PUF, 2016.
Illouz Eva, *Hard romance. Cinquante nuances de Grey et nous*, Seuil, 2014.
Inculte (collectif), *Devenirs du roman*, vol. 1, éd. Naïve, 2007.
Inculte (collectif), *Devenirs du roman. Écritures et matériaux*, vol. 2, Inculte, 2014.
Jablonka Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
Jaeglé Claude, *L'Interview. Artistes et intellectuels face aux journalistes*, PUF, 2007.
James Alison & Reig Christophe (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
Kaempfer Jean, «Brève halte avant l'explication de texte» [2010], en ligne: http://www.fabula.org/atelier.php?explication_de_texte.
Kaufmann Vincent, *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*, Seuil, 2017.
Kimm Dan, «Les poètes ont une voix mais aussi un corps», *Jeu*, n° 112, 2004, pp. 99-103, http://id.erudit.org/iderudit/25339ac.





Klapisch-Zuber Christiane, *Se faire un nom. Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*, Arkhè, 2019.
Klemperer Victor, *LTI, la langue du IIIe Reich* [1946], trad. fr., Albin Michel, 1996.
Lahire Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, La Découverte, 2006.
Laisney Vincent, *En lisant en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.
Leclerc Yvan, *Madame Bovary au scalpel*, Classiques Garnier, 2017.
Lejeune Philippe, «La Voix de son Maître. L'entretien radiophonique», in *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980, p. 103-160.
Letourneux Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, 2017.
Lilti Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Fayard, 2014.
Lindon Jérôme, *La FNAC et les livres. Intervention dans le cadre de la rencontre «Perspectives du livre et de la distribution»*, Minuit, 1978.
Lipovetsky Gilles & Serroy Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, 2013.
Lovay Jean-Marc, *Les Régions céréalières*, Gallimard, 1976.
Lovay Jean-Marc, *Le Baluchon maudit*, Gallimard, 1979.
Lovay Jean-Marc, *Un soir au bord de la rivière*, Zoé, 1990.
Lovay Jean-Marc, *Le Convoi du colonel Fürst*, Zoé, 1985, rééd. L'Âge d'Homme, 1991.
Lovay Jean-Marc, *La Tentation de l'Orient* (avec Maurice Chappaz), Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1970; Zoé-Poche, 1996.

Lovay Jean-Marc, *La Négresse et le chef des avalanches*, Minizoé, 1996.
Lovay Jean-Marc, *Polenta*, Gallimard, 1980 ; Zoé-Poche, 1997.
Lovay Jean-Marc, *Conférences aux antipodes*, Zoé, 1987, rééd. Verticales, 1998.
Lovay Jean-Marc, *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*, Zoé & Verticales, 1998.
Lovay Jean-Marc, *Asile d'azur*, Zoé, 2002.
Lovay Jean-Marc, *Épître aux Martiens*, *Écriture* 6, 1969 ; Zoé, 2004.
Lovay Jean-Marc, *Midi solaire*, Zoé, 1993 ; Zoé-Poche, 2004.
Lovay Jean-Marc, *Réverbération*, Zoé, 2008.
Lovay Jean-Marc, *Tout là-bas avec Capolino*, Zoé, 2009.
Lovay Jean-Marc, *Chute d'un bourdon*, Zoé, 2012.
Lovay Jean-Marc, *La Cervelle omnibus* [1979], réédition augmentée, Zoé, 2013.
Lyon-Caen Judith, *La Lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006.
Macé Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.
Maggetti Daniel & Meizoz Jérôme, « La vie littéraire et ses institutions de 1970 à 1996 », Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande. IV : La littérature romande aujourd'hui*, Lausanne, Payot, coll. Territoires, 1999, p. 17-118.
Martens David, Montier Jean-Pierre, Reverseau Anne (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2017.
Martinez Cyrille, *Le Poète insupportable*, Questions théoriques, 2017.





Mauvaise troupe (collectif), *Constellations*, L'Éclat, 2014.
Meizoz Jérôme, « Les heureuses pannes chez Jean-Marc Lovay », *Bulletin francophone de Finlande*, n° 4, université de Jyväskylä, décembre 1992, pp. 49-58.
Meizoz Jérôme, « Dans l'"illusion de la musique des paroles", Jean-Marc Lovay », in *Grenzfall Literatur, die Sinnfrage im modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1993, pp. 717-732.
Meizoz Jérôme, *Le Toboggan des images. Lecture de Jean-Marc Lovay*, Zoé, 1994.
Meizoz Jérôme, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Zoé, 1997.
Meizoz Jérôme, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998.
Meizoz Jérôme, « "Un ciel ou une geôle" : poétiques de la province en Suisse francophone (XX^e siècle) », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 2, *The Province in the Contemporary Novel*, Johns Hopkins University, 2002, pp. 43-52.
Meizoz Jérôme, *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Lausanne, Antipodes, 2003.
Meizoz Jérôme, « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq », in Kaempfer Jean & Meizoz Jérôme (dir.), *Littérature et morale publique*, *Études de lettres*, n° 2-3, 2003, pp. 125-148.
Meizoz Jérôme, « "Écrire c'est entrer en scène" : la littérature en personne », in *COnTEXTES*, « Varia », février 2015, http://contextes.revues.org/6003.
Meizoz Jérôme & Vorger Camille, « Littérature à l'état oral/Oralité de la littérature », in Vorger C. (dir.), *Les Voies*

*contemporaines de l'oralité*, in *Études de lettres*, n° 3, 2016, p. 153-168.

Meizoz Jérôme, *La littérature «en personne». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, «Érudition», 2016.

Meizoz Jérôme, «Vers l'au-delà médiatique : Houellebecq», in Baroni Raphaël & Estier Samuel (dir.), *Les Voix de Michel Houellebecq*, colloques en ligne, *Fabula*, mars 2017 : http://www.fabula.org/colloques/document4340.php.

Meizoz Jérôme, «Littérature et art contemporain : la dimension d'activité», *COnTEXTES*, Varia, mai 2018, en ligne : https://journals.openedition.org/contextes/6470.

Meizoz Jérôme, «Les écrivains au travail» [entretien avec Adrien Gaillard], *Archipel*, n° 41, Lausanne, 2019, pp. 152-156.

Meizoz Jérôme, «Qu'est-ce que le marketing littéraire ?», in *AOC [Analyse, Opinion. Critique]*, Paris, 20 décembre 2019, en ligne : https ://aoc.media/analyse/2019/12/19/quest-ce-que-le-marketing-litteraire/.

Mèmeteau Richard, *Pop culture. Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, Zones, 2014.

Menger Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, «Hautes études», 2009.

Menghini Mathieu, «Capital, territoire et participation. Pour une culture vectrice de citoyenneté», in *Participation culturelle. Manuel*, Zürich, Seismo, 2019, pp. 114-121.

Mollier Jean-Yves, *Édition, presse et pouvoir au XX^e siècle*, Fayard, 2008.

Mollier Jean-Yves, «Des *Méditations* de Lamartine à *Girl Online*, ou comment fabriquer un succès littéraire», in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 2017, pp. 833-846.





Mondot Pierre, «Mussologie», *Le Matricule des anges*, n° 203, mai 2019, p. 50.

Morin Edgar, *Les Stars*, Seuil, 1957.

Mott Anne-Outram, *L' dentité médiatique et ses scénographies dans l'entretien culturel à la radio.* thèse de doctorat, université de Genève, 2011.

Motta Marco, «Jouer au théâtre. Le rythme et l'expression», *Des Accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation*, BSN Press, 2013, pp. 113-190.

Mougin Pascal, *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Les Presses du réel, 2017.

Mounier Frédéric, «Le polar régional détrône le roman de terroir», *Le Monde*, 24 mars 2015.

Murray Simone, *The Digital Literary Sphere. Reading, writing, and selling books in the internet era*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018.

Nettement Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Lagny, 1847.

Noël Bernard, *La Castration mentale*, P.O.L., 1997.

Obione Max, «*The Wire*, une série hors normes», *Mouvements*, vol. 67, n° 3, 2011. DOI 10.3917/mouv.067.0045.

Ong Walter J., *Oralité et écriture* (1982), trad. fr., Les Belles Lettres, 2014.

Paccolat Jean-Paul, «Entamer le récit...», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n° 6, 1984, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 51-57.

Parinet Élizabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^e-XX^e siècle*, Seuil, 2004, p. 413-415.

Parkhurst Ferguson Priscilla, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991.

Pasolini Pier Paolo, *Écrits corsaires* [1975], Champs-Flammarion, 2015.

Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018.

Pecqueux Anthony, *Voix du rap. Sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, 2007.

Perec Georges, «Pour une littérature réaliste», in *L. G. Une aventure des années soixante*, Seuil, 1992, pp. 47-66.

*Performances*, numéro thématique de *Communications*, n° 94, Seuil, 2013.

Perrot-Corpet Danielle, «Fictions en quête d'auteur: immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédial», in *COnTEXTES*, n° 22, 2019, § 25, en ligne: https://journals.openedition.org/contextes/7135.

Piault Fabrice, «Comment la FNAC a transformé le livre», *Livres Hebdo*, n° 550, 26 mars 2004.

Porra Véronique, *Langue française, langue d'adoption: une littérature "invitée" entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2011.

*Pour la littérature du réel: 5 ans*, revue *Feuilleton*, n° 18, Paris, Sous-sol, 2016.

Puech Jean-Benoît & Savigny Yves, *Jordane et son temps 1947-1994*, POL, 2017.

Quemin Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, CNRS, 2013.

Ravalec Vincent (dir.), *Des nouvelles du Prix de Flore*, Flammarion, 2004.





Reggiani Christelle, «"Un gémissement sous la langue": le style comme espacement dans *Polenta*», in *Quarto*, n° 46, 2019, p. 52.

Revaz Noëlle, *L'Infini livre*, Genève, Zoé, 2014.

Revaz Noëlle, *Les Trois petits cochons*, ill. de Haydé, La Joie de lire, Genève, 2015.

Rieffel Rémy, *Que sont les médias?*, Gallimard, 2005.

Roche Anne, «Sources orales, écritures ordinaires et littérature», in Baudorre Ph., Rabaté D., Viart D., *Littérature et sociologie*, P.U. de Bordeaux, 2008, pp. 177-192.

Rohrbach Véronique, *L'ordinaire en partage. Le courrier des lecteurs à Georges Simenon*, P.U. de Rennes, 2017.

Rosenthal Olivia & Ruffel Lionel (dir.), *La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre*, in *Littérature*, n° 160, décembre 2010.

Rosenthal Olivia & Ruffel Lionel (dir.), *La littérature exposée (2)*, in *Littérature*, n° 192, décembre 2018.

Rouvillois Frédéric, *Une histoire des best-sellers*, Flammarion, 2011.

Ruffel David, «Une littérature contextuelle», in Olivia Rosenthal & Lionel Ruffel (dir.), *La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre*, 2010, pp. 61-73.

Ruffel Lionel, «Narrations documentaires», *Littérature*, n° 166, 2012, pp. 13-25.

Ruffel Lionel, *Brouhaha*, Lagrasse, Verdier, 2016.

Ruffel Lionel, *Trompe-la-mort*, Lagrasse, Verdier, 2019.

Ruiz Ugo & Tjell Mette, «Montée aux médias sur fond de scandale: *Soumission* de Michel Houellebecq», in *BeLLS*, vol. 10, n° 1, 2019, DOI 10.15845/bells.v10i1.1427.

Sainte-Beuve Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, t. 1, Paris, Garnier, 1851.

Sapiro Gisèle, Picaud Myrtille, Pacouret Jérôme, Seiler Hélène, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, mars 2015, Seuil, pp. 108-137.

Sapiro Gisèle & Rabot Cécile, *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS, 2017.

Schiffrin André, *L'Argent et les mots*, La Fabrique, 2010.

Schönthaler Philipp, *Portrait of the Manager as a young Author. On Storytelling, Business and Literature*, Boston, MIT Press, 2018.

Schudson Michael, « How culture works. Perspectives from media studies on the efficacy of symbols », *Theory and Society*, 18/2, March 1989, pp. 153-180.

Schultheis Franz, « La Suisse est plurilingue mais les Suisses ne le sont pas », *Liber*, n° 23, juin 1995, pp. 3-5 (supplément à *Actes de la recherche en sciences sociales*).

Schwarz Alexander, Shahidi Minoo & Cuonz Christina, « La Belle et la Bête. Jugements esthétiques en Suisse romande et alémanique sur les langues », *Cahiers de l'ILSL*, n° 21, université de Lausanne, 2006.

Scibiorska Marcela, « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'auteur dans les Albums de la Pléiade », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3, 2019.

Scott James, « La montagne et la liberté, ou pourquoi les civilisations ne savent pas grimper », *Critique internationale*, n° 11, 2001, pp. 85-104.





Scott James, *Zomia ou l'art de ne pas être gouverné* [2009], trad. fr., Seuil, 2013.

Shusterman Richard, *L'Art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. fr. Ch. Noille, Minuit, 1992.

Simonin Anne, « Esquisse d'une histoire de l'échec. L'histoire malheureuse *Des réputations littéraires* de Paul Stapfer », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 12, 1994, pp. 111-128.

Stiegler Bernard, *De la misère symbolique*, Flammarion, 2013.

Teixeira Luis, « À la recherche de Paul Gény », *Écrire l'histoire*, n° 13-14, 2014, pp. 179-182, en ligne : https://journals.openedition.org/elh/508.

Thérenty Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, 2007.

Thérenty Marie-Ève & Wrona Adeline (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2020.

Thiesse Anne-Marie, « L'éducation sociale d'un romancier : le cas d'Eugène Sue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 32-33, 1980, pp. 51-63.

Vallotton François, *Les Batailles du livre. L'édition romande de son âge d'or à l'ère numérique*, Lausanne, PPUR, « Le Savoir suisse », 2014.

Vallotton François, « Voix et postures du poète : la présence de Gustave Roud à la radio et à la télévision suisse romande », in *Gustave Roud aujourd'hui*, Gollion, Infolio, 2015.

Vapereau Gustave, « Le roman feuilleton. Sa nature et ses caractères. Sa décadence. », *L'Année littéraire et dramatique*, 1861, pp. 157-163.

Vesperini Pierre, *Lucrèce. Archéologie d'un classique européen*, Fayard, 2017.

Viart Dominique & Vercier Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

Viart Dominique, « Les littératures de terrain : dispositifs d'investigation en littérature française contemporaine », en ligne : http://cral.ehess.fr/index.php?2013.

Viart Dominique & James Alison (dir.), « Littératures de terrain », numéro thématique, *Fixxion*, n° 18, 2019.

Vilain Philippe, *La littérature sans idéal*, Grasset, 2016.

Viredaz Christian, « Jean-Marc Lovay et la critique. Essai de bibliographie analytique », *Études de Lettres*, n° 4, 1982, Lausanne, pp. 115-148.

Voisin Patrick (dir.), *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Vorger Camille, *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*, thèse de doctorat, Grenoble, 2011. http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00746972/.

Wittgenstein Ludwig, *De la certitude*, trad. fr., Gallimard, « Tel », 1987.

Wittgenstein Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. fr. Paris, Gallimard, 2005.

Wrona Adeline, « Houellebecq performeur de soi : la littérature comme performance médiatique », colloque « Écrivains en performances », université de Montpellier, 2018, *Fabula*, 2019, https://www.fabula.org/colloques/document6382.php.

Yanoshevsky Galia, *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Classiques Garnier, 2018.





Yanoshevsky Galia, « L'entretien littéraire. Un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 12, 2014, https://aad.revues.org/1622.

Zbaeren Mathilde, « Écritures collectives et fragments d'expérience. *Constellations* (2014) du collectif Mauvaise troupe », in *Fixxion*, n° 18, 2019, en ligne.

Zenetti Marie-Jeanne, « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain », in Caillet Aline & Pouillaude Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, P.U. de Rennes, 2017, pp. 67-77.

Zenetti Marie-Jeanne, « Un bovarysme performé. Scénarisation de soi et posture fictionnelle dans les pratiques artistiques contemporaines, de Sophie Calle à Alain Farah. », *Fabula. Colloques en ligne* : https://www.fabula.org/colloques/document6031.php.

Zumthor Paul, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990.

Zumthor Paul, « Oralité », in *Intermédialités/Intermediality*, n° 12, automne, 2008, pp. 169-202, en ligne, http://www.erudit.org/revue/im/2008/v/n12/039239ar.html?vue=plan.

# Sources des textes

Ce recueil développe certaines pages d'articles, révisées et complétées, dont voici les références.

I. *L'exposition médiatique des écrivains.* Un extrait est paru dans *Le Courrier*, Genève, 16 juin 2016. La section « Écrivains à la radio et à la télévision » est tirée de l'article co-écrit avec François Vallotton, « L'émission littéraire à la radio-télévision suisse romande (1960-1990) : médiatisation, formats, postures », *Komodo 21*, n° 8, 2018, université de Montpellier, en ligne.

II. *Écrivains au travail et marché global : rémunération.* Inédit.

III. *Paroles de vendeur : Joël Dicker.* Un extrait a paru dans *Fixxion*, n° 18, décembre 2017, numéro thématique « Le best-seller ».

IV. *Faire lire ou faire vendre ?* Idem.

V. *Les ambivalences du succès.* Idem.

VI. *Une trajectoire du refus : Jean-Marc Lovay.* Colloque international « Anatomie de l'échec littéraire », université libre de Bruxelles, 16-17 mai 2019.

VII. *Rire à la Bibliothèque Nobel : le champ littéraire sens dessus dessous*. Colloque international « Le style des idées », université de Lorraine, 25-26 juin 2020.

VIII. *Ambivalences à l'égard du spectacle : jeu et parodie chez Nomi Nomi*. Conférence au colloque « L'écrivain en performance », M.-E. Therenty, G. Yanoshevsky, C. Soulier (dir.), université Paul-Valéry, Montpellier, 1er février 2018.

IX. *Littérature et art contemporain : transferts de modèles (Ph. Artières)*. Colloque international « Les écritures contemporaines du quotidien », université de Strasbourg, 6-7 juin 2019.

X. *Extensions du domaine de l'œuvre*. Colloque international « *Seuils*, trent'anni dopo », université de Bologne, 15 février 2018.



# Remerciements

Je suis redevable des conseils ponctuels, selon les chapitres, de Christian Ciocca, Noël Cordonier, Claude Pahud, Sylvestre Pidoux, François Vallotton, Ilaria Vidotto et Mathilde Zbaeren. Merci à eux et aux revues qui ont accueilli des extraits de ce livre.

# Table des matières


AVANT-PROPOS ..... 9
Notes ..... 15

I. L'EXPOSITION MÉDIATIQUE DES ÉCRIVAINS ..... 17
Une satire contemporaine : *L'Infini livre* ..... 18
Visibilités et mise en scène ..... 22
Écrivains à la radio et à la télévision :
Jacques Chessex ..... 26
Anne-Lise Grobéty ..... 29
Nicolas Bouvier ..... 32
Notes ..... 35

II. ÉCRIVAINS AU TRAVAIL ET MARCHÉ GLOBAL ..... 37
Écrire, un métier ? ..... 38
Crise de la librairie et nouvelles formes
de prescription ..... 40

*Encadré 1* : Édition et grande distribution : un tournant décisif (1980-1981) ..... 43
Notes ..... 47

III. Paroles de vendeur : Joël Dicker ..... 49
*La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* ..... 51
Entretien au magazine *Bilan* ..... 54
Qu'est-ce qu'un best-seller ? ..... 59
*Encadré 2* : La vogue du « polar régional » .... 63
Les ressorts narratifs sous la loupe ..... 69
Le « capitalisme artiste » ..... 77
Écrivains et publicitaires ..... 80
Campagne pour *Swiss* (2015) ..... 82
Campagne pour *Citroën* (2015) ..... 84
Notes ..... 88

IV. Faire lire ou faire vendre ? ..... 91
Des argumentaires contrastés ..... 96
Notes ..... 101

V. Les ambivalences du succès ..... 103
*Encadré 3* : Du roman-feuilleton aux séries télévisées ..... 109
Notes ..... 114

VI. Une trajectoire de refus : Jean-Marc Lovay .. 117
Trajectoire ..... 119
Retour à la case départ : de Gallimard à Zoé ... 121
Hypothèses sur un reflux éditorial ..... 126





Cas isolé ou politique éditoriale ? ..... 129
Notes ..... 132

VII. Rire à la Bibliothèque Nobel : le champ littéraire sens dessus dessous ..... 133
Un écrivain suisse vu par les Français ..... 134
Dire la « conférence de Stockholm » ..... 135
*Encadré 4* : Conférence de Stockholm : plan de texte ..... 142
Circonstances et réception ..... 143
Un genre ludique : la « fausse conférence » ..... 147
Conjectures ..... 148
Notes ..... 149

VIII. Ambivalences à l'égard du spectacle : jeu et parodie chez Nomi Nomi ..... 153
L'invention plurilingue ..... 154
Performance et satire ..... 156
Expérimentations ludiques ..... 161
Passer les frontières ..... 168
Notes ..... 173

IX. Des dispositifs littéraires empruntés à l'art contemporain : Philippe Artières ..... 175
Inventer des dispositifs de pensée ..... 176
Déployer des techniques littéraires ..... 180
Des dispositifs venus de l'art contemporain ... 187
Un historien indisciplinaire ..... 190
Notes ..... 192

X. Extensions du domaine de l'œuvre ..... 195
L'impact de l'art contemporain ..... 195
Un tournant pragmatiste ? ..... 197
*War damaged musical instruments* (2017) ..... 199
Prolongements de l'œuvre ..... 201
Retours sur la performance ..... 208
Vers les pratiques et actions littéraires ..... 210
Notes ..... 211

XI. Pour (en) finir ..... 213
Notes ..... 222

XII. Bibliographie générale ..... 225

XIII. Sources des textes ..... 247

Remerciements ..... 249



Achevé d'imprimer en 2020
sur les presses de l'imprimerie Slatkine
à Genève (Suisse).